Las Musas

Walter F. Otto

Ediciones Siruela



En esta edición revisada de *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*, Walter F. Otto trata historias y mitos de Musas y Ninfas, de hombres y dioses, de animales y lugares, de cantos y músicas para mostrarnos cómo se interrelacionan en el mundo griego, del que Otto fue un prestigioso erudito. El autor nos muestra cómo nacen la voz, la palabra, el tono, el canto... y que «donde no hay lenguaje no hay cosas ni un pensar sobre ellas» pues «pensar y hablar no pueden separarse uno de otro».
Pero aunque el lenguaje eleva a los hombres por encima de los otros seres vivos y los acerca a lo divino, sólo cuando el hombre habla musicalmente o canta hablando, es decir, sólo cuando canto y palabra se unen con musicalidad, nos encontramos en presencia de ese don otorgado graciosamente por las divinas Musas y Ninfas que hace que el poeta se manifieste en el canto, la música y la palabra, es decir, que nos ofrezca su palabra inspirado por la voz de la Musa.

Walter F. Otto (Hechingen 1874-Tübingen 1958) comenzó estudiando teología evangélica, pero terminó dedicándose a la filología clásica. En Múnich entró en contacto con la etnología, antropología y ciencias de las religiones. Desde 1914 fue profesor de filología latina en Frankfurt, donde creó a su alrededor una «escuela de Frankfurt» a la que pertenecieron K. Kerényi, F. Altheim o C. Koch. En la década 1923-1933 aparece su obra teológica-religiosa fundamental. De Walter F. Otto, Siruela ha publicado: *Dioniso. Mito y culto* (1997) y *Los dioses de Grecia* (2003).



Editorial: Siruela
Fecha de publicación: 2005

ISBN-10: 8478448284
ISBN-13: 978-8478448289
NOTA: falta el índice y las páginas
de la 88 a la 101 (bibliografía)



Las Musas y el origen divino del canto y del habla

Las Ninfas

1

Las diosas benefactoras, a las que los griegos creían encontrar en la soledad de bosques y montes, tampoco han perdido para nosotros su encanto. Creemos tener la intuición de que tales apariciones son posibles. Así como a veces nos sentimos cautivados por la belleza de la naturaleza, así ella se manifestó a los griegos, sólo que su sentimiento de la naturaleza fue mucho más intenso cuando se estaba en condiciones de poblar las más hermosas comarcas con figuras antropomórficas. Sin embargo, nos engañamos cuando nos creemos muy cercanos al hombre antiguo. Nuestro sentimiento de la naturaleza es una mezcla de bienestar físico, estremecimiento espiritual y placer estético. Incluso en la más alta meditación de este sentimiento nunca podría llegarse al conocimiento de un encuentro con las apariciones divinas. Porque el conocimiento es una forma completamente diferente de lo que nosotros pensamos cuando hablamos del sentimiento. Nuestro sentimiento de la naturaleza se revela ya a través de su «locuacidad», en tanto que los antiguos eran tan extremadamente lacónicos que habrían tenido poco sentido para esta belleza de la naturaleza. Eso sin duda sería un error, pero no tan grande como la ingenua seguridad con la que se transmite nuestro sentimiento de la naturaleza. Su sentimiento de la naturaleza no fue insensible, sino, por el contrario, una evidencia de cómo se ha manifestado más que de cómo se nos ha dado. Era el reflejo de un silencio divino.

Para aludir a él la lengua griega tiene la palabra Αἰδώς, que nosotros traducimos por vergüenza o pudor. Hay pues una vergüenza no sobre algo de lo que se deba tener vergüenza, sino respeto por lo sagrado y lo secreto. El prudente detenerse delante de lo desconocido, lo tierno y lo respetable, que es extraño para todo indiscreto; el admirarse y el aquietarse

delante del milagro de la pureza, esto es la sagrada quietud en sí misma. La deidad misma se manifiesta tanto en esa quietud como en la pacífica luz del mundo. La diosa Aidós se apodera de los hombres siempre que éstos se encuentran con una aparición llena de nobleza (v. Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, 821). Pero también fuera, en el encanto de la naturaleza no profanada por la mano del hombre, experimenta la devoción de su sosegado gobierno. Allí, Hipólito entrega a la joven Ártemis una tierna corona trenzada con flores de una pradera intacta «en la cual ni el pastor tiene por digno apacentar sus rebaños, ni nunca penetró el hierro; sólo la abeja primaveral recorre este prado virgen. La diosa del Pudor [Aidós] lo cultiva con rocío de los ríos» (Eurípides, *Hipólito*, 73 ss.; v. *Himno órfico*, 51, donde se dice que las Ninfas vierten «salutíferas aguas en las estaciones de maduración de los frutos»). Ártemis se llama a sí misma Aidós (en la bandeja de Titio, Furtwängler-Reichhold, lámina 122). Ella, la reina de los campos y montes solitarios, es el espíritu más sublime de la quietud divina. Si bien se percibe a menudo el tumulto de su caza en los montes, también en la tormenta y en los estrépitos puede estar presente como la más profunda quietud.

A su alrededor se agrupan las excitadas figuras de las Ninfas, cuyos nombres se traducen por el de muchachas o novias. Cada una de ellas podría también llamarse Aidós. En presencia de Aidós, la diosa serena conjura en grutas rocosas el eco de Andrómeda, para no perturbar su canción de lamento con sonora resonancia (Eurípides, *fr.*, 118: πρὸς Αἰδοῦς σε τᾶς ἐν ἄντροις). No puede verse a las diosas propicias cuando no quieren mostrarse. De igual modo tampoco Hipólito vio a Ártemis, de quien es justo que sea su acompañante, pero escucha su voz: «Yo soy el único de los mortales que poseo el privilegio de reunirme contigo e intercambiar palabras, oyendo tu voz, aunque no veo tu rostro» (Eurípides, *Hipólito*, 84 ss.). También a menudo se perciben las voces de las Ninfas. Como Odiseo que, despertado por los chillidos de las acompañantes de Nausícaa que jugaban a la pelota, creyó oír a las Ninfas, «que habitan las escarpadas cumbres de las montañas y las fuentes de los ríos y los prados herbosos» (*Odisea*, 6, 123). Algunas inscripciones nos hablan de piadosos fundadores que «por mandato» de las Ninfas han decorado las grutas (*IG* 1², 778 ss.). Se dice que una mujer de la Fócide manifestó que «había oído» a las Ninfas y que fue atrapada por aquéllas (*Supplementum Epigraphicum Graecum*, 3, 406). También se sabe que eran hermosas, des-

de luego no comparables con Ártemis, su señora, a la que destacaban con el nombre de «la hermosa», «la más hermosa» (Καλή, Καλλίστη).

Que a los genios femeninos de la sosegada naturaleza se les haya llamado hermosos es más que un obvio homenaje. La hermosura pertenece a su esencia porque es un nacimiento del sosiego en su perfección. «Quizá pronto madure nuestro arte al sosiego de la belleza», dice Hölderlin al joven poeta y añade: «Sé sólo piadoso, como era el griego». A la mirada piadosa la calma se manifiesta con su hermosura. También el canto y la danza de las Ninfas pertenecen a esta esfera plena de bendiciones. La calma de la naturaleza ya no es un silencio hueco, sino tan sutil como lo es la paz de la inmovilidad. La quietud tiene su propia voz maravillosa: esto es su música. Cuando Pan sopla su flauta, se escucha el silencio primigenio. «Mientras entonaban un hermoso canto», las Ninfas se pasean por el monte Ida (*Ciprias*, 5, 5): su caminar y su danza son música, tonos apenas perceptibles de sus miembros en movimiento. La danza ha surgido del mismo misterio que la belleza. Su emoción es una quietud completa de los órganos en la unidad de sus movimientos congénitos. Ella descansa en sí misma y es elevada precisamente en la armonía del ser, de la alegría, y al mismo tiempo compañera de la danza invisible de toda la naturaleza. En la magia de los orígenes, las cosas no tienen peso; el cuerpo viviente, libre y liviano. Así como el viento pasa sobre las hierbas y roza las hojas de los árboles, así danzan los seres invisibles y las muchachas griegas los imitan en su ronda, en la que, una a otra, con un ademán «pst» (φίττα) y con la invocación del nombre de las Ninfas, se incitan a la celeridad (Pólux, 9, 127).

El sentimiento de la proximidad de esta esencia divina ha encontrado su más hermosa expresión en el *Fedro* de Platón. La conversación se desarrolla en las riberas del arroyo Iliso, bajo un alto plátano, donde mana una fresca fuente y el aire está impregnado de fragancias y del canto de las cigarras. Se sabe, por un conjunto de estatuillas e imágenes, que es un lugar consagrado a las Ninfas (230b). Su presencia experimenta Sócrates en su entusiasmo, quien lo transmite en el transcurso de la conversación: «Pues en verdad parece divino el lugar, de suerte que, si al avanzar mi discurso quedo poseído por las Ninfas, no te extrañes» (238d). Y no puede abandonar ese lugar sin orar: «Oh Pan querido, y demás dioses de este lugar, concededme el ser bello en mi interior» (279b). En la sagrada paz de la plegaria pide de los dioses la belleza que le pueden conceder porque ellos mismos son belleza.

Se distinguen Ninfas «celestes», «terrestres», «fluviales», «marítimas» y «oceánicas» (v. *Escolios a Apolonio de Rodas*, 4, 1411, según Mnasímaco de Faselis). Las terrestres eran imaginadas como procedentes de una fuente subterránea (Καταχθόνιαι en Apolonio de Rodas). Así, se dice, en el *Himno órfico*, 51, que «habitan en los recónditos cursos de agua de la tierra». En tanto que genios de las aguas se las llama también hijas de Océano (Apolonio de Rodas, 4, 1414; *Himno órfico*, 51), o de la Oceánide Doris (Simias de Rodas, *fr.*, 13); se habla de Ninfas como hijas de Helios y de la Oceánide Neera (*Odisea*, 12, 133), o como hijas del Simunte y del Janto (Quinto de Esmirna, 11, 245; 12, 460).

Sin embargo, desde siempre se supo que en realidad habitaban las más altas cumbres (*Ilíada*, 20, 8; *Odisea*, 6, 123). De igual modo, donde nacieron las grandes Montañas, se dice en la *Teogonía* de Hesíodo (v. 130), allí moraban las Ninfas. En el monte Sípilo, la *Ilíada* (24, 615) narra que, «donde dicen que están los cubiles de las divinas Ninfas que en las riberas del Aqueloo brotan». De ahí que en Homero, Hesíodo y autores posteriores sean llamadas Montaraces (Ὀρεστιάδες, Οὔρειαι). En grutas y cuevas naturales están sus viviendas y santuarios donde los pastores depositan sus dones, y peregrinos piadosos que han encontrado a las diosas y han sido atrapados por ellas dejan a menudo ricas ofrendas. Un santuario de este tipo se encuentra en el monte ático Himeto junto a Vari. Wilhelm Vischer en *Erinnerungen und Eindrücken aus Griechenland* (2.ª ed., 1875, pp. 59 s.) las ha descrito gráficamente (*Ausgrabungsbericht der amerikan. Schule, Am. Journ. Arch.*, 7, 1903, pp. 268 ss.; además, Wrede, *Attika*, p. 14). En el rincón occidental más profundo de la gruta mana un fresco manantial y de su techo cuelgan grandes estalactitas. En una de las paredes hay una impresionante imagen arcaica de la señora divina esculpida en medio de las húmedas estalactitas. Varias inscripciones (*IG*, 2, 778 ss.) nos informan de sus juramentos y donaciones. Así explica un tal Arquedamo de Tera (s. V a. C.) que, atrapado por las Ninfas y por orden de ellas, ha decorado la gruta, un jardín y un sitio de danza para las diosas. En la concavidad de una roca de Parmes hay una gruta de las Ninfas y de Pan en la que se han encontrado innumerables lamparitas ofrecidas por pastores, así como muchos de los conocidos relieves con rondas de Ninfas danzando bajo la dirección de Hermes, además de Pan que sopla la flauta (v. Wrede, *Attika*, p. 13).

A la gruta se asocian siempre las fuentes, los árboles y las floridas praderas. En un poema de Íbico (*fr.*, 2) oímos hablar de «los membrillos, regados por las aguas corrientes de los arroyos, allí en el jardín intacto de las vírgenes». En torno a la cueva de Calipso (*Odisea*, 5, 57 ss.) crece un frondoso bosque en el que anidan aves de todo tipo, se extiende una viña, cuatro fuentes manan en diferentes direcciones y en torno hay floridos prados. Más arriba del puerto al que llegó la nave feacia con el adormecido Odiseo (*Odisea*, 13, 102 ss.) se encuentra un olivo de amplio follaje y cerca de allí está la gruta de las Ninfas en la que anida un enjambre de abejas y corre perenne agua. Las abejas recuerdan también a Hipólito cuando habla de la sagrada pradera con flores de Ártemis (Eurípides, *Hipólito*, 75). En una narración popular se habla de la abeja como mensajera de amor de una Ninfa, a la cual había de regresar más tarde. Finalmente recuérdese que el padre de esas Ninfas a las que es entregado el hijo de Zeus se llama Meliseo (Apolodoro 1, 1, 6).

Árboles, prados, grutas, todos ellos señalan el milagro de la humedad, que es el elemento propio de las Ninfas. Donde están las Ninfas, allí susurran manantiales y arroyos, mensajeros de su esencia y de su clemencia, conmoción del corazón y melodía de la vida de la naturaleza. También reciben el nombre de Náyades (Ναΐδες, Ναϊάδες), «hijas de la humedad», e innumerables fuentes llevan el nombre de una Ninfa. Son los espíritus del agua, presentes en ella. En la lengua itálica su nombre (νύμφη) como linfa ha llegado a ser directamente indicio de agua. Y sin embargo tienen al mismo tiempo su propia vida libre de movimientos. No tenemos derecho a preguntarnos cómo esto es posible. En la lengua de los dioses no hay límites, sino que es nuestro pensamiento objetivo el que los establece. Allí, fuentes y bosquecillos y flores y aromas y rayos solares, todos juntos están entrelazados en un ser inexpresable y en sus luces juega el espíritu divino, su encanto une en sí a todas las cosas.

Donde, empero, el agua que brota sirve para uso humano, se disfruta con respeto al conocerse la sacralidad de su origen. Junto a una fuente, en la cercanía de la ciudad de Ítaca, se elevaba un altar donde los caminantes que allí se refrescaban hacían sacrificios (*Odisea*, 17, 205 ss.). Todas las fuerzas benditas del agua que surgía de lo profundo de la tierra se atribuían a la esencia divina, cercana, purificante, fecundante de las Ninfas. El baño de bodas recogido de un manantial vincula a la novia (νύμφη) con diosas del mismo nombre, a las que se ofrecen sacrificios por el na-

cimiento feliz y el crecimiento de los niños (compárese, por ejemplo, Eurípides, *Electra*, 626). Junto a la fuente Cisusa, cerca de Haliarto, en Beocia, donde, como se decía, las nodrizas de Dioniso, es decir, las Ninfas, lo habían bañado recién nacido (Plutarco, *Lisandro*, 28), la novia ofreció antes de su boda el sacrificio preliminar (Plutarco, *Narraciones de amor*, 1). Se decía de las Ninfas educan (κουρίζουσι) al niño para que sea hombre «con la ayuda de Apolo y de los Ríos» (Hesíodo, *Teogonía*, 347). También dioses y héroes han sido educados por ellas; incluso se nombra a muchos héroes como hijos suyos.

En especial, las múltiples fuerzas divinas de las aguas las recuerdan, de modo que a veces se las denomina (Hesiquio) «médicas» (ἰατροί). Próxima a la desembocadura del Anigro, [ponzoñoso] en Élide, había una gruta de Ninfas «Anígridas» (Ἀνιγριάδες, Ἀνιγρίδες), donde uno se liberaba de las erupciones y de toda clase de impurezas, y al bañarse en sus ríos se recobraba la salud (Estrabón, 8, 346; Pausanias, 5, 5, 11). Cerca de Olimpia había un santuario de Ninfas Jónides (Ἰονιάδες), junto a las cuales se buscó un lugar de curaciones por medio del agua curativa. Sobre los nombres personales de estas Ninfas y del poder sagrado de sus fuentes nos informa Pausanias (6, 22, 7).

3

Estas jóvenes divinas no son las únicas habitantes de las soledades del campo. También allí se manifiesta el espíritu con salvaje y exuberante masculinidad, ante cuyo apremio las Ninfas escapan, aunque a veces se muestran amables o son vencidas por una fuerza superior. Allí está la especie de los sátiros inútiles, incapaces de trabajar, que según Hesíodo (*fr.*, 123) son parientes cercanos de las Ninfas, diosas de los montes. Allí están los Silenos, de los que el *Himno homérico a Afrodita* (262) dice que se unen en amor a las Ninfas «en lo profundo de encantadoras grutas». Allí está, ante todo, Hermes, su jefe de danzas y amante. El *Himno homérico a Pan* (31 ss.) explica que Hermes se enamoró de una ninfa, la más hermosa de las hijas de Dríope, mientras apacentaba un rebaño junto a su padre, y de esa unión nació un alegre niño, Pan. Este Pan es de entre todas las formas antropomórficas la más poderosa aparición de la libre naturaleza. Cuando se manifiesta en Hermes su espiritual secreto, en los semianima-

lescos sátiros y silenos muestra de nuevo su salvajismo y su desnudez llenos de lujuria; así enseña a través del divino Pan, en el que lo animalesco es sobrehumano, su rostro tan espantoso como algo que produce un miedo semejante al de la muerte. Él es el polo opuesto masculino de las amorosas formas divinas de las Ninfas, que le temen cuando las desea, pero no podrían estar sin su danza etérea y sin su música maravillosa. «Va y viene por las arboradas praderas junto con las Ninfas, habituadas a las danzas. Caminan ellas por las cumbres de la roca, camino de cabras, invocando a Pan, el dios pastoral de espléndida cabellera», se dice en el *Himno homérico*. Y al atardecer, entonces, «acompañándolo las montaraces Ninfas de límpido canto, moviendo ágilmente sus pies sobre el venero de oscuras aguas, cantan. Y gime el eco en torno a la cima del monte. El dios, de una parte a otra de los coros, a veces deslizándose al centro, los dispone, moviendo ágilmente los pies». Se le llama, pues, «el más perfecto bailarín» de los dioses (Píndaro, *Partenio*, 99, 1). En el monte Menalio, en Arcadia, especialmente consagrado a Pan, en la más remota antigüedad los aldeanos creyeron oír su siringa (Pausanias, 8, 36, 8). Un hermoso epigrama, que se atribuye a Platón (*Antología Palatina*, 9, 823), dice: «Callen los profundos bosques de Dríadas y las fuentes que se deslizan a través de las rocas, y el confuso balar de las ovejas, porque el mismo Pan toca su melódica siringa mientras en torno a él, con ligeros pies, las Ninfas Hidríadas [de las aguas] y Hamadríadas [de los bosques] forman un coro». Pero ellas huyen espantadas delante de su impetuoso amor. En la *Elena* de Eurípides (179 ss.) el coro escucha el lamento de la desdichada mujer y canta «semejante a una Ninfa o a una Náyade que, mientras huye por los montes, deja oír tristes melodías, y, junto a las grutas de piedra, denuncia con sus gritos los amores de Pan».

4

Aunque las Ninfas suelen aparecer invisibles incluso para los ojos de los hombres, aun así, no se puede partir de la leyenda popular, especialmente de tipo agrario, para hablar de escogidos a los que se encuentra caso a caso y que han sido honrados con su amor («apareciendo y desapareciendo» dice de ellas el *Himno órfico*, 51, 7).

Con frecuencia se canta al hermoso pastor Dafnis uniéndose en amor

con una Ninfa (Nomia, la Pastora), pero como una única vez le fue infiel, no sólo perdió su amor, sino que incluso debió pagar con su vida. Cerambo [o Terambo], según explica Nicandro (en Antonino Liberal, *Metamorfosis*, 22), era un pastor que por medio del canto, la flauta y la música deleitaba a las Ninfas de los montes hasta tal punto que se dejaron ver y danzaban ante su música. Pero una vez, cuando usó palabras indecorosas, sintió su venganza. A través de Dríope, hija de Dríope, que apacentaba los rebaños de su padre en el monte Eta, refiere el mismo Nicandro (en Antonino Liberal, *Metamorfosis*, 32) que las Ninfas, que la amaban, la hicieron su compañera de juegos y le enseñaron los himnos a los dioses y la danza. Más tarde, como había dado un hijo a Apolo y éste, cuando creció, había erigido un santuario a su padre divino, las Ninfas, llenas de amor la sacaron de allí, la escondieron en un bosque e hicieron crecer un álamo negro junto al que brotó una fuente; las Ninfas hicieron a Dríope inmortal.

También, como agradecimiento, las Ninfas han ofrecido sus favores a algún mortal. Carón de Lámpsaco (*Escolios a Apolonio de Rodas*, 2, 477) cuenta que Reco apuntaló una vieja encina para que no se cayera, por lo que las Ninfas del árbol le permitieron que les pidiera un deseo. Les pidió su amor y lo complacieron con la condición de que evitara toda relación con mujeres. Una abeja servía entre ellos como mensajera de amor. Un día, la abeja lo encontró jugando a los dados y él la apartó impaciente, por lo que las Ninfas se irritaron y la abeja le picó en los ojos y lo dejó ciego.

Alguna leyenda de amor de las Ninfas es ampliamente conocida a través de la *Odisea*. Atrapado Odiseo en la isla de Calipso conoció el amor de ésta, que quiso convertirlo en su cónyuge y hacerlo inmortal; pero el muy experimentado, aun en brazos de la hermosa diosa, añoraba su tierra natal y a su esposa; siempre habría permanecido allí si los dioses no hubieran intervenido y no le hubieran ordenado a Calipso que lo dejara marchar.

Más conmovedoras y misteriosas son las historias del amor mortal de las Ninfas hacia hermosos niños, que, a causa de este amor, fueron arrebatados de su comunidad espiritual. En inscripciones funerarias, leemos con frecuencia el lamento de los padres por ese arrebato. *El rey de los elfos* de Goethe nos deja percibir una vez más un escalofrío sobre lo fantasmal de este amor espiritual.

Los poemas sobre el hermoso joven Hilas nos conducen a un bosque durante una noche de luna llena, con el maravilloso brillar de un manantial y con seductoras voces que parecen llamarnos y que resuenan ante una oscura ladera. El joven se acerca a la fuente para coger agua justamente cuando las Ninfas danzan en coro y cantan para honrar a Ártemis cuyo rostro lunar brilla desde el cielo. Entonces, la Ninfa de la fuente emerge de las aguas, se enamora del joven cuya belleza se acrecienta todavía más con el brillo de la luna y cuando él se inclina con su cántaro, ella enlaza su brazo izquierdo alrededor de su cuello para besar su boca y con el derecho tira de él hacia abajo en un remolino donde se va ahogando su grito de socorro (Apolonio de Rodas, 1, 1207 ss.). Otra versión habla de tres Ninfas que en el agua danzan en coro y atraen hacia las aguas burbujeantes al joven que recoge agua y las ha encantado. Conducen al fondo al joven que llora y tras sentarlo en su regazo, tratan de consolarlo, mientras él, inútilmente pues el agua ahoga su voz, responde a la llamada de Heracles que lo busca (Teócrito, 13). En otro pasaje (Nicandro en Antonino Liberal, *Metamorfosis*, 26) se dice que por temor a Heracles transformaron en eco la voz del joven que repetía su nombre a Heracles cuando éste lo llamaba. Lo mismo se cuenta también de otros hermosos jóvenes (v. Ateneo, 14, 619). La búsqueda y el llamar al joven desaparecido permanecen en el culto hasta mucho tiempo después (v. Estrabón, 13, 564 y en otros pasajes) y se usan tradicionalmente en funerales; de ese modo, conducido por las Ninfas, de una manera divina se convierte en un ser sagrado para el reino de los mortales (v. también Calímaco, *Epigrama*, 22).

También otro tipo de enloquecimiento como consecuencia del contacto con las Ninfas muestra lo peligroso que es para los hombres encontrarse de repente con las fuerzas de la naturaleza. El aliento de las Ninfas produce un sacudimiento espiritual que puede llevar a la demencia. «Atrapado por las Ninfas» (νυμφόληπτος, *lymphatus*) se dice de un especial tipo de enajenación que se utilizará especialmente para los que están fuera de sí. Algunos testimonios de inscripciones de esta conmoción ya se han mencionado anteriormente. Se cuenta también que una persona a la que las Ninfas se le aparecieron en una fuente llegó a enloquecer (Paulo en Festo, p. 120).

Sin embargo, la proximidad de las Ninfas puede también producir un entusiasmo poético en el alma, tal como hemos visto a propósito de

Sócrates en el *Fedro* de Platón. Se puede poner de manifiesto el más elevado conocimiento en la conmoción provocada por las Ninfas. En la antigüedad, la humanidad atribuía al agua el espíritu de la verdad y el poder de la profecía. A Nereo, el viejo del mar, se le llama «infalible» (νημερτής, Hesíodo, *Teogonía*, 235), y Nemertes es precisamente el nombre de una de las Nereidas, la más próxima a su padre (Hesíodo, *Teogonía*, 262) mientras que otras, por sus voces claras y hermosas, se llaman Leágora y Evágora. Además, los videntes (Hesiquio) son «atrapados por las Ninfas» (οἱ κατεχόμενοι Νύμφαις). Al profeta Bacis las Ninfas le revelaron sus conocidas sentencias (Aristófanes, *La paz*, 1070); él era un «poseído» o «atrapado» por las Ninfas (Pausanias, 4, 27, 4, μανέντι ἐκ Νυμφῶν; 10, 12, 11, κατάσχετος ἐκ Νυμφῶν). En general, una fuente pertenece a los oráculos de la ciudad a causa de la presencia de las Ninfas. Bajo las ruinas de Hisias, en Beocia, Pausanias (9, 2, 1) vio un antiguo e inconcluso templo dedicado a Apolo y un manantial del que se decía en la antigüedad que se bebía para obtener oráculos. Más tarde, en Delfos, del agua sagrada saldrán profecías. En tiempos remotos, Gea, colocó una Ninfa de los montes llamada Dafnis como profetisa, y oyó el oráculo délfico (Pausanias, 10, 5, 5). En la gruta de las Ninfas Esfragitias en lo más alto del Citerón había antiguamente un oráculo en el cual muchos de sus habitantes fueron «atrapados» por las Ninfas (Plutarco, *Arístides*, 11). De un santuario arcadio dedicado a Pan se dice también que antiguamente el dios profetizaba y que su profetisa era la ninfa Erato, de la que entonces se conocían profecías (Pausanias, 8, 37, 11).

5

Las Ninfas son diosas y como tales fueron consideradas desde siempre. Por mandato de Zeus, Temis convoca una reunión general de dioses y no faltó «ninguna de las Ninfas, que moran las hermosas forestas, los manantiales de los ríos y los herbosos prados» (*Ilíada*, 20, 4 ss.). La ninfa Calipso puede hacer inmortal y joven a Odiseo (*Odisea*, 7, 256 ss.). En su esencia, ellas también son inmortales. Su divinidad la atestiguan numerosos santuarios, sacrificios que les fueron ofrecidos, regalos consagrados, oraciones dirigidas a las mismas (v. *Odisea*, 17, 240 ss.; Esquilo, *Euménides*, 22; Sófocles, *Traquinias*, 215; Ἄνασσαι [Deidades] son llamadas en la ple-

garia de Orfeo según Apolonio de Rodas, 4, 1411). Más tarde, de acuerdo con la enseñanza de la mortalidad por parte de los «demonios» , durante mucho tiempo se les confirió una vida muy larga pero limitada (v. Pausanias, 10, 31, 10), por lo cual en unos versos de los que se valió Hesíodo, se pone de manifiesto, como él mismo señala, que las Ninfas viven diez veces más que el longevo fénix (Hesíodo, *fr.*, 304; sobre esto, Plutarco, *La desaparición de los oráculos*, 11; v. Reinhardt, *Hermes* 1942, p. 234). De un modo primitivo y natural vale esto de las Ninfas (Δρυάδες), cuya vida fue pensada inseparable con la unión de un árbol. Se las llamó tardíamente Hamadríadas y es característico que Ausonio en su recreación de los versos hesiódicos emplea justamente esta denominación. En torno al sepulcro de Alcmeón en Psófide se elevaban altísimos cipreses, a los que los del lugar llamaban «Doncellas» (Παρθένοι) (Pausanias, 7, 24, 7). En Olimpia crecía un olivo salvaje (κότινος) que fue considerado sagrado y con cuyo follaje se entretejían coronas para los vencedores. Junto a él se elevaban un altar para las Ninfas y un olivo que fue llamado «de hermosas coronas» (καλλιστέφανος), (Pausanias, 5, 15, 3). Apolonio de Rodas (2, 476 ss.) habla de un hombre quien, al querer derribar un roble, no prestó atención a las súplicas de las Ninfas, por lo que él y su descendencia recibieron un pernicioso destino. Este tipo de solidaridad de las Ninfas con su árbol se pone a menudo de manifiesto (*Escolios a Apolonio de Rodas*, 2, 477, con cita de Píndaro, *fr.*, 118 Bowra). A propósito de esto leemos extensamente en el *Himno homérico a Afrodita* (263 ss.): «Al tiempo que ellas [las Ninfas] vinieron al mundo, nacieron los abetos y las encinas de alta copa sobre la tierra nutricia de varones, árboles hermosos, que prosperan en los elevados montes. Se alzan inaccesibles y se les llama sacro recinto de los inmortales. Los mortales no los abaten con el hierro, sino que, cuando les llega la hora fatal de la muerte, se secan primero sobre la tierra estos hermosos árboles y en redor se les pudre la corteza y se les caen las ramas. A la vez el alma de éstas abandona la luz del sol». Éstas están también muy íntimamente unidas, como Ártemis o Pan, con las criaturas de la naturaleza. Y sin embargo son igualmente libres, como el viento que sopla en torno a las copas de los árboles y encrespa el espejo de las aguas, y son sensibles y afectuosas como sólo podrían serlo mujeres divinas.

Erato se llama en Hesíodo (*Teogonía*, 246) una Nereida. Sin embargo, conocemos también este nombre como el de una Musa. Así también el nombre de la musa Talía volvemos a encontrarlo en una Nereida (*Ilíada*, 18, 39; también una de las Cárites se llama Talía: Hesíodo, *Teogonía*, 909). Encontramos una Urania como Ninfa entre las compañeras de juego de Perséfone (*Himno homérico a Deméter*, 423) y como hija de Océano y de Tetis. Esto nos revela el parentesco de las Ninfas con las Musas. También cantan, como aquéllas, y son maestras en ese arte (Teócrito 7, 92 y otros).

Las Musas

1. Esencia y origen

De todas las antiguas divinidades, las Musas son las únicas cuyo nombre sobrevive en las lenguas europeas y que es necesario para designar el poderoso reino del tono. Nosotros lo pronunciamos, sin pensarlo siquiera, como lo que yace en la vulgar palabra «música», pero él puede y debe recordarnos que la magia del tono a través del nombre «música» (μουσική) fue considerado como un don de una deidad, incluso como su propia voz sagrada.

1

Las Musas están emparentadas con las Ninfas, de nuevo como formas divinas que sólo a la luz del espíritu griego podrían brillar; podrían estar emparentadas con espíritus muy antiguos de la naturaleza en el origen de las primitivas creencias populares griegas. Hay Ninfas en todas partes, se las llame «mujeres» o «muchachas» del campo, aun cuando en ninguna otra parte existen formas tan llenas de maravilla como en Grecia. Musas hay sólo bajo el cielo griego en el que están afectadas por el espíritu griego.

Para los poetas y pensadores griegos las Musas eran diosas dignas de adoración, desde Homero hasta tiempos tardíos. Las bellas artes las han presentado antes los ojos con una importancia extraordinaria. El ejemplo más ilustrativo del que debemos hablar es un relieve helenístico, que aquí discutimos inicialmente no por su valor artístico y sin consideración a temas de historia del arte, sino únicamente por la prodigiosidad y la verdad de su idea que aquí está en la base de su esbozo. Es el llamado «Apoteosis

de Homero», donado por un poeta desconocido en el siglo II a. C. en agradecimiento por su victoria en una competición poética a un santuario de Apolo y de las Musas. Arquelao de Priene, hijo de Apolonio, se nombra a sí mismo como autor. (En vez de seguir hablando de esto, me bastará con hacer referencia a K. Schefold, *Retratos de antiguos poetas, oradores y pensadores*, p. 148.)

El relieve está dividido en 3 o 4 partes. En la de abajo, el lugar principal lo ocupa Homero, parecido a Zeus; detrás de él están el dios del tiempo ilimitado y las diosas del concilio que lo coronan; delante de ellos, Mito e Historia se ofrecen en sacrificio junto a un altar circular y los genios del arte poético se aproximan con gestos de homenaje. Sobre ese grupo, empero, en la segunda y tercera secciones, se eleva el monte de las Musas; junto a su pie, la gruta sagrada en la que se encuentra Apolo con su cítara, una Musa le entrega un rollo de escritos del poeta, cuya escultura puede verse al lado de la gruta con el trípode que ha recibido como trofeo. En el descenso del monte, varias Musas se dividen en distintas posiciones y ocupaciones; pero en el ascenso ocurre un cambio. En total tranquilidad se encuentran las Musas en los montes inferiores. Cuanto más se asciende, más inquietas se encuentran las diosas, hasta que la última de las mismas, debajo de la cima, irrumpe en movimientos de danza porque arriba descansa el padre de los dioses; su cabeza majestuosa inclinada hacia atrás, hacia la madre de las Musas, Mnemósine, que está un poco más abajo, la cual, en su posición de reina, susurra con él.

La escultura muestra de modo impresionante cómo el espíritu de Zeus mueve a las Musas, a las que se llama sus hijas. Del mismo modo, a las hijas de Zeus se las llama Ninfas; empero, esta conexión con el dios supremo tiene un significado especial para las Musas. No solamente tienen un padre en común con las Ninfas, sino también la misma madre, Mnemósine, con la que Zeus se unió (Hesíodo, *Teogonía*, 915). «Cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo» dio a luz a nueve niñas, después que el prudente Zeus se uniera a ella durante nueve noches «subiendo a su lecho sagrado, lejos de los Inmortales» (Hesíodo, *Teogonía*, 56 ss.). Así forman una unidad cerrada muy diferente de las Ninfas. A pesar de su número, siempre se es consciente de que en esencia sólo hay una Musa. El proemio homérico comienza con la invocación a la Musa, y también posteriormente, no obstante la pluralidad, la Musa siempre será nombrada en singular, lo que es inimaginable respecto de las Ninfas, a las que se

llama «mujeres», en tanto que «Musa» es un nombre propio muy preciso. El que tanto las Musas como las Ninfas tengan nombres concretos no modifica en nada esta distinción. Su unidad, pues, estará corroborada sólo a través de su pluralidad. Porque no hay un número indeterminado de Musas, sino que forman, como las Cárites, un grupo de tres, que llega a ampliarse triplicando éste hasta llegar a un grupo de nueve. Según Pausanias (9, 29), antiguamente las tres Musas sagradas estuvieron en el Helicón, así como tres eran las adoradas en Sición (Plutarco, *Charlas de sobremesa*, 9, 14, 7) y también en Delfos (Plutarco, *Charlas de sobremesa*, 9, 14, 4), y los nombres que deben haber tenido se indican claramente por el canto o por las cuerdas de los instrumentos musicales. El número nueve, que encontramos por primera vez en la *Odisea*, en un verso discutido por los antiguos gramáticos (24, 60), y después, con los nueve nombres propios con los que llegaron a ser conocidas en Hesíodo (*Teogonía*, 77), ha conseguido, como todos sabemos, la victoria. De este modo, un epigrama de Platón (16) pudo tributar honores a Safo como para nombrarla la décima Musa.

De qué modo están estrechamente unidas a Zeus y al Olimpo se evidencia con claridad en los más antiguos testimonios. Según Homero, no tienen solamente su morada en el Olimpo (Ὀλύμπια δώματ᾽ ἔχουσαι, *Ilíada*, 2, 484; 14, 508; 16, 112); igualmente opina Safo (*fr.*, 37, 3). El paisaje olímpico de Pieria (donde nacieron según Hesíodo, *Teogonía*, 53) es designado como su hogar, y ellas son las únicas entre todos los dioses que son llamadas «Olímpicas» como Zeus (*Ilíada*, 2, 491 Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι; de igual modo Hesíodo, *Teogonía*, 25, 52, 966, 1022); en cambio, los grandes dioses, desde Homero, son llamados «olímpicos», pero ninguno llega a ser distinguido con este sobrenombre (v. Wilamowitz, *Glaube der Hellenen*, 1, 250 ss.).

Las Musas, en contraposición a muchas grandes deidades cuyos nombres y origen remiten a la cultura pregriega, son auténticas parientes de la misma raza del reino de Zeus olímpico. Y esto lo indica también su nombre que es auténticamente griego, como el de su madre Mnemósine. Ésta, en efecto, es una de las Titánides, según Hesíodo (*Teogonía*, 135). Su nombre, sin embargo, hace referencia a la generación más joven de dioses. También él puede usarse sólo para las Musas (Píndaro, *Nemeas*, 7, 15) y aparece en vasos áticos como el de la única musa. Él la señala como diosa de la memoria. También se cree conocer «Musas más antiguas» según

los testimonios de Alcmán y de Mimnermo (Aristarco en *Escolios a Píndaro, Nemeas*, 3, 16; Diodoro de Sicilia, 4, 7; Pausanias, 9, 29, 4 dice que las Musas más antiguas fueron hijas de Urano), que igualmente deben descender de los mismos padres, más próximas de Urano y de Gea. Museo estableció este otro género de Musas bajo Cronos (sin que la garantía de nuestra autoridad traicione algo de sus padres, *Escolios a Apolonio de Rodas*, 3, 1). Completamente singular es la opinión del coro en la *Medea* de Eurípides (834), que dice que a la rubia Armonía (hija igualmente de Afrodita) dieron a luz en Atenas las nueve Musas Piérides. Pero todo esto no cambia en nada que las Musas que conocemos han nacido del poderoso Zeus olímpico.

De ahí que también su nombre sea griego, como el de su madre Mnemósine a la que se denomina Μνήμη en un epigrama (Diógenes Laercio, 6, 1, 8) (como también Pausanias 9, 29, 2 ha llamado a una de las tres más antiguas Musas Heliconíadas); de ese modo Sócrates invoca en el *Eutidemo* de Platón a las Musas y a Mneme para que auxilien su memoria (275d). El nombre de la madre supone que también en la Μοῦσα se puede conocer la raíz del pensamiento (μιμνήσκω, *memini*, etc.). También Plutarco (*Charlas de sobremesa*, 9, 14) nos informa de que las Musas han sido denominadas Μνεῖαι. En esta interpretación convengo absolutamente con Wilamowitz (*Glaube der Hellenen*, 1, 250 ss.), como se puede comprobar también gramaticalmente. El romano Livio Andrónico (*fr.*, 23) tradujo el griego Μοῦσα con Moneta [Morta], un nombre de diosa tomado del latín *moneo*, que también en su forma tiene la misma raíz. Con lo cual todo lector romano debió pensar en Juno Moneta que fue venerada en el *arx* [la Ciudadela de la cima nordeste del Capitolio] y también tuvo su templo en el actual monte Cavo, cerca del de Júpiter Lacial. Su nombre completo era Juno Moneta Regina y era también la gran reina junto al señor del cielo, así como Mnemósine era esposa de Zeus. Sus gansos sagrados, según el mito, salvaron al Capitolio por medio de sus advertencias ante la irrupción de los galos. También ella sola, sin Juno, llegó a ser llamada diosa junto a Concordia, Esperanza y otras (Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, 3, 47). Tal como Wissowa (*Rel. und Kult. der Röm.*, p. 190) puntualizó correctamente, el nombre puede haber significado «consejera», «acreedora». La palabra *monstrum* deriva igualmente de *moneo*, y sale de *monstrare*, por eso se necesitará de una señal sobrenatural. Esto sucede especialmente para el nombre de las Musas

como «pensamientos», «recuerdos», cuando también estos pensamientos y recuerdos son considerados junto a las diosas griegas en un sentido propio.

Por consiguiente, otras divinidades del Olimpo con sus nombres y esencia remiten a la cultura mediterránea prehelénica de la que los griegos las han tomado para así honrarlas, tiene uno la tentación de considerar la forma de la Musa lo mismo que la de Zeus como una herencia indoeuropea. Y tenemos derecho, por cierto, a estas creencias según las cuales una conformación poético-musical sería un arte divino ejercitado por dioses atribuible a los primitivos indoeuropeos. «Un regalo del cielo» lo llama el poeta en el *Rig Veda* (véase el revelador ensayo sobre el brahmán de Paul Thieme, *Zeitsch. d. deutschen morgernländ. Gesellsch.*, 102, 1952, pp. 91 ss.). Pero la diosa Musa únicamente se encontraba entre los griegos. En ella se manifiesta una significación del canto y del habla que nunca han conocido los pueblos lingüísticamente emparentados con ellos: no es sólo un arte divino obsequiado por los dioses a los hombres, sino que pertenece al orden eterno del ser del mundo que sólo muestra perfecta esta esencia en él. De ahí se deduce el alto rango que tuvieron en el reino de los dioses. Las Musas no son sólo hijas de Zeus, como lo son otras grandes divinidades, sino que son además partícipes en su obra de creación.

Se puede decir que las Musas son el alma del reino olímpico. Esto está expresado al comienzo de la *Pítica* 1 de Píndaro de una manera maravillosa cuando, a través de elevadas palabras sobre el poder mágico del canto de las Musas en el Olimpo que apacigua y transforma los poderes más belicosos, recuerda a los rivales de Zeus: «Todos los seres, empero, que no ama Zeus, se aterran cuando la voz oyen de las Piérides».

Son también las representantes divinas del espíritu griego y de su vocación.

2

Es muy conocido el mito según el cual correspondía a las Musas un papel en el gobierno del mundo de Zeus que no tenía ningún equivalente entre otros dioses. De allí se deduce no sólo su sobrenombre de «Olímpicas», sino también algo más sobre la historia de su nacimiento, tal como está narrado por Píndaro en su *Himno a Zeus*. Este himno lamen-

tablemente se ha perdido parcialmente, pero Aristides (2, 142 Dindorf), que lo leyó, nos deja conocer su contenido en lo referente a las Musas (para completar, véase también Coricio, Jn. Brumalia Juntin. p. 175, Förster-Richtsky). Cuando Zeus hubo ordenado el mundo, los dioses vieron con mudo asombro su magnificencia, que se hizo presente a sus ojos. Finalmente el padre de los dioses les preguntó si notaban la ausencia de algo. Sí, respondieron, falta algo: una voz para alabar las grandes obras y la completa creación con palabras y música. Se necesitaba para eso un nuevo espíritu divino, y por consiguiente los dioses pidieron a Zeus que creara las Musas, lo que es algo totalmente diferente de como lo decía el salmista: «Los cielos anuncian la gloria de Dios y las fiestas proclaman la obra de sus manos». Lo creado no debe alabar al creador; falta todavía algo, pues la esencia del ser no está concluida hasta tanto no haya una lengua que la enuncie. El ser y su magnificencia deben ser pronunciados, esto es la plenitud de su ser. Y para esto ninguno de los dioses a los que Zeus ha encargado el gobierno del ser ha sido llamado, puesto que ellos mismos están incluidos en su creación. Sí, también ellos están atrapados por su silenciosa emoción y sólo pueden pedir lo más elevado, una voz para glorificar la maravilla del mundo y que pueda contarlo y alabarlo.

Esto es también para lo que las Musas fueron creadas; éste es el significado de su esencia divina. Son diosas en el sentido pleno del término. La primera oración en la que la lengua griega nos habla, el proemio de la *Ilíada*, invoca a la Musa, a la que sólo llama «diosa». El canto y el habla son también ocupaciones divinas para ser ejecutadas originaria y esencialmente sólo por una deidad. Esto está unido al espíritu del canto y a su divina profundidad que en él, y sólo en él, se manifiesta el ser.

Ésta es, pues, la primera tarea de las Musas en el Olimpo: cantar la alegría de Zeus, de los dioses y su vida bienaventurada, su aparición en el mundo, el origen del ser y el destino de los hombres mortales (Hesíodo, *Teogonía*, 11 ss., 43 ss., 70 ss.; *Himno homérico a Apolo*, 189 ss. y otros).

3

También las Ninfas cantan (*Ciprias*, *fr.*, 5; *Himno homérico a Pan*, 19; Calímaco, *Himno a Delos*, 256) y enseñan su arte al pastor (Teócrito, 7,

92; Virgilio, *Bucólica*, 7, 21). Pero eso es sólo una débil resonancia del canto de las Musas y no se compara con su significado en el mundo.

A pesar de eso, las Musas son tan próximas que a menudo no se las diferencia y a menudo se igualan una a una (por ejemplo, Licofrón, 274, con escolios; Varrón en Servio, *Sobre Virgilio, Églogas*, 7, 4 y otros). Viven también como las Ninfas en montes y en las frescas aguas de manantiales. Pero aquí no están como los restantes genios de la Naturaleza en cualquier alta cumbre o fuente. Dos grandes cumbres son sus altares, y por eso desde los tiempos más remotos, son llamadas «Olímpicas» y «Heliconíadas». Nacieron en el Olimpo y allí tienen desde siempre, como lo indica una fórmula del verso homérico, su propia morada. Se dirigen a la cumbre del Helicón, donde se eleva el altar de Zeus, tal como nos lo relata Hesíodo en el comienzo de su *Teogonía*, para realizar sus danzas en forma de coro, y se dirigen luego al Olimpo durante la noche para alegrar allí al padre de los dioses con su canto y descender luego. También otros sitios han sido indicados como cumbres de veneración muy antigua de las que las Musas han recibido conocidos sobrenombres.

Que ellas, al igual que las Ninfas, son de una naturaleza divina ajena a los hombres, lo testimonia Plutarco de modo rotundo cuando señala que los santuarios de las Musas (Μουσεῖα) están situados lo más lejos posible de las ciudades.

Al monte pertenece la fuente, y así vemos a las Musas, exactamente, como a las Ninfas, unidas al elemento puro del agua. Con esto se relaciona por cierto que en Atenas les eran ofrecidas (Polemón, en *Escolios a Sófocles, Edipo en Colono*, 100) libaciones sin vino (νηφάλια).

En el Helicón burbujea la fuente conocida por la saga como Hipocrene o Fuente del Caballo (Ἵππου κρήνη), que brotó cuando Pegaso golpeó el monte que se había hinchado tanto de placer en un concurso entre las Musas y las hijas de Píero que amenazaba al cielo. En tiempos antiguos el poeta obtenía el entusiasmo por medio de un trago de agua de la fuente de las Musas. En el valle de las Musas, junto al Helicón, fluye la fuente Aganipe. La Pirene de la acrópolis de Corinto fue considerada por los romanos como una fuente de las Musas en la que los poetas abrevaban su encanto. En el Olimpo, en el conocido paisaje pierio de las Musas, una fuente, un monte y una ciudad se llamaron Pimplea, por lo que los romanos llamaban a las Musas «Pimpleas». La fuente Casotis, en Delfos, en la parte norte del templo de Apolo, ha si-

do vinculada a un altar de las Musas que se encontraba en ese lugar donde afloraba el agua. Aquí se veneraba, como dice Simónides (*fr.*, 45), a las Musas «donde se saca de lo hondo para el lavatorio de manos el agua pura de las Musas de bella cabellera» (por lo que el *fr.*, 25 [Diehl, 72 Page] llama a la Musa Clío «de las sagradas abluciones guardiana»). Y Plutarco, que todo lo transmite, llama a las Musas «asociadas y guardianas del arte adivinatorio» (*Los oráculos de la Pitia*, 17), pues el oráculo se expresaba en forma poética en verso y ritmo. En Atenas, junto al río Iliso, se elevaba un altar de las Musas Ilisíadas. Cerca del Iliso se desarrolla el diálogo entre Sócrates y Fedro, al final del cual (Platón, *Fedro*, 278b) Sócrates recuerda las maravillosas apariciones que ambos habían recibido «junto al arroyo de las Ninfas y al santuario de las Musas». Sobre el agua sagrada de la fuente hogareña con la que un vencedor quiso convidar a sus invitados, Píndaro dice, al final de la *Ístmica* 6, que las hijas de Mnemósine hicieron brotar agua junto a las puertas de Cadmo.

También el romano Horacio sabe que las fuentes de las Musas son sagradas. Así (*Odas*, 1, 26, 6) invoca a las Musas: «*O quae fontibus integris gaudes... Piplei dulcis!*» [¡Oh tú, que en las fuentes de agua pura te huelgas, trenza flores nacidas al sol, trenza una corona a mi querido Lamias, dulce Pimpleide!]. En otra ocasión nombra a las Musas con el nombre romano *Camenae*, asimismo amigas de fuentes y coros (3, 4). Las Camenae (más antiguamente Casmenae) son antiguas divinidades romanas que no están al mismo nivel que las Musas –tal como se creyó al principio según la traducción de la *Odisea* de Livio Andrónico (*fr.*, 1)–, sino que desde el principio han sido consideradas diosas griegas bajo nombres romanos. En la floresta de la puerta Capena fluía una conocida fuente sacra de la que las vestales recogían agua. La saga romana nos ilustra en su saber más profundo: son las que con Egeria (que a sí misma se ha llamado Μοῦσα, Dionisio de Halicarnaso, 1, 60) aconsejaban al rey Numa en la formulación de sus leyes (Livio, 1, 213; Ovidio, *Metamorfosis*, 15, 482; Plutarco, *Numa*, 8, 13; Polieno, 8, 4).

4

Se dice, tanto de las Ninfas como de las Musas, que atrapan a los hombres. Pero cuando son atrapados por las Ninfas (νυμφόληπτοι) se en-

cuentran en peligro hasta perder el sentido, tal es el enajenamiento que procede de las Musas (ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία) (Platón, *Fedro*, 245a), elevación y alumbramiento del espíritu, en el que será posible el milagro del canto y del habla. El inspirado y poseído por las Musas (μουσόληπτος) es el poeta genuino, que vuelve ridículo «al artista con técnica cumplida» (Plutarco, *Sobre la virtud moral*, 12).

Los cantores y poetas dependen totalmente de la divina Musa. «¡Venid aquí de nuevo, Musas, tras dejar la dorada casa!», así las invoca Safo (*fr.*, 49). Sin su ayuda, el poeta no transmite. Sólo «hasta que está inspirado» –dice Platón (*Ión*, 534b)– puede ser creador, sólo eso, a lo que la Musa lo ha impulsado a producir de una manera adecuada. De este modo se califica al poeta y se llama a sí mismo criado (πρόπολος), servidor (θεράπων) de las Musas (*Himno homérico a la Luna*, 20; Hesíodo, *Teogonía*, 10; Baquílides, 5, 12 y 193 y otros). Servidor y mensajero de las Musas lo llama Teognis (769). Profeta (προφάτας) de las Musas lo denomina Píndaro ["intérprete"] (*Peán*, 6, 6) y el mismo Baquílides ["portavoz"] (9, 3). «¡Di, Musa, tu oráculo y yo seré tu intérprete!», exclama Píndaro (*fr. incert.*, 150, 1). La intimidad de las relaciones se expresa de la forma más hermosa cuando Píndaro (*Nemeas*, 3) comienza: «Oh divina Musa, mi madre» (ὦ πότνια Μοῖσα, μάτηρ ἁμετέρα). Ella es la que enseña. Ha aleccionado a Demódoco (ἐδίδαξεν, *Odisea* 8, 488). A los cantores cretenses la divina Musa les «infundió en sus pechos el dulcísono canto» (*Himno homérico a Apolo*, 518). «Porque ciegas están las almas de los hombres, (¡sí!) de todo aquel que, sin las Vírgenes del Helicón, con sabiduría de mortales explora la senda profunda del arte», se lee en Píndaro (*Peán*, 7b, 13 ss.).

También poseemos la declaración auténtica de un gran poeta acerca del llamamiento de las Musas, uno de los magníficos testimonios de su manifestación divina. Al comienzo de su *Teogonía*, donde no desea ocuparse de cosas pequeñas, para evocar cómo nació el mundo y cómo brillaron los dioses, explica Hesíodo el momento más elevado de su vida, precisamente cuando las Musas en persona se dirigieron a él. Sólo la ceguera de un prejuicio quisquilloso puede ver en este conmovido relato una forma poética introductoria como más tardíamente será empleada a menudo. Cada palabra explica la experiencia viviente de las diosas a cuyo elogio está dedicada la mayor parte del extenso proemio de la *Teogonía* entera. Hesíodo, así nos lo dice, apacentaba el rebaño al pie del «divino

Helicón» en cuya alta cima las Musas danzaban en corro. Desde allí descienden ellas «lanzando al viento su maravillosa voz» para alabanza de Zeus, de Hera y de todos los otros dioses. «Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto» mientras él apacentaba el rebaño. Él no las vio, pero escuchó sus voces cuando le hablaron «las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida». Se acercaron con un discurso de censura como el que, de otro modo, la divinidad deja percibir ante el despertar de su profeta: «¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad» (ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον! ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι). Así, despectivamente, sus palabras acometieron al pastor Hesíodo cuando él estaba hundido, como si estuviera, como cualquier otro, en el embobamiento y la tosca lujuria, y lo llamaron: despierta, despierta ante ella pues nuestra boca divina desea manifestársete. De modo parecido comienza también la poesía oracular del cretense Epiménides, a quien de igual modo encontraron los dioses. El apóstol Pablo cita en su carta a Tito, el conocido verso: «Cretenses siempre mentirosos, malas bestias, vientres perezosos». (Κρῆτες ἀεὶ ψευσταί, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί, Diels-Kranz, *Vorsokratiker*, 1, p. 32). «Así dijeron –continúa Hesíodo– las hijas bienhabladas del poderoso Zeus.» Y entonces sucedió el milagro que lo hizo cantar: «Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundiéronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron de alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final». Aquí el narrador se interrumpe con un giro abrupto, como si hubiera hablado demasiado de sí mismo, para hablar ahora en el extenso proemio sólo de las Musas, para elogiarlas y para llevar consigo, finalmente, el último adiós con el ruego de que lo obsequien con su «agradable canto».

Un relieve de un vaso del siglo V a. C. presenta con toda verosimilitud este encuentro de Hesíodo con las Musas (v. Schefold, *Retratos de antiguos poetas, oradores y pensadores*, p. 57).

Las Musas han inspirado la voz de Hesíodo y, a decir verdad, es una voz divina (αὐδὴν θέσπιν. Así, *fr.*, 310 θέσπιον αὐδήεντα) con la cual él podría expresar el futuro y el pasado. Su oda también es la que anima al cantor por lo que el cantor es considerado divino (θεῖος), y también su

canto (θέσπις ἀοιδή). «Pues entre todos los hombres de la tierra –dice la *Odisea*, 8, 479 ss.– los aedos son merecedores de honra y respeto, porque en verdad a ellos sus cantos les enseña la Musa y con amor trata a la raza de los aedos.»

De eso, por cierto, y con esta enseñanza a través de las Musas y de su don del canto, ya nos habla el inolvidable comienzo de la *Ilíada*:

La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles.

En un significativo pasaje de la narración (*Ilíada*, 2, 484), el poeta exclama:

Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas.

Al final de su proemio dirigido a las Musas (*Teogonía* 105 ss.) Hesíodo ruega a las diosas:

Celebrad la estirpe sagrada de los sempiternos Inmortales,

y con ello recopila el tema completo de su *Teogonía* para cerrarlo:

Inspiradme esto, Musas que desde un principio habitáis las mansiones olímpicas.

De modo no tan comprensible, pero más explícito, lo deja percibir la lírica. Un coro de doncellas de Alcmán (*fr.*, 8) comienza: «Musa, ea, Musa de voz aguda, de muchas melodías, siempre cantora, inicia un nuevo canto para que lo canten las doncellas». Una conocida canción de Estesícoro (*fr.*, 63) comenzaba con las palabras: «Ea, Musa melodiosa, comienza el canto... sobre los jóvenes de Samos, mientras tocas tu amada lira». Aun cuando tales invocaciones más tarde llegaron a ser convencionales, no podríamos desconocer su significado original. Éstas eran dichas completamente en serio. Cada vez que se cante o se hable, la que habla es en verdad la Musa misma. Esto llega a expresarse con cautivadora vivacidad cuando Alcmán como corifeo comienza con la invocación a la Musa, ya que ella puede conceder el poder del canto, y de pronto cree percibir en una especie de éxtasis la voz de la misma Musa en el canto de su coro: «¡La Musa resuena, la clara voz de la Sirena!» (v. Aristides,

Discurso, 28, 51). Así también se entiende que la Musa misma pueda convocar el canto como en la *Odisea* (24, 60 ss.). Otros testimonios en literatura antigua: *Himno homérico a Hermes*, 450; Baquílides, *Epigrama*, 1; Esquilo, *Euménides*, 308...

El poeta es también el oyente y por esta razón es el primer orador. Su relación con lo divino, que lo inspira, es precisa; lo expresa también la imagen cristiana de los profetas que escuchan o la de los evangelistas. Y de ese modo comprendemos claramente lo que significa eso de que el canto sea considerado «divino» y a él, como a todo lo divino, le toca en suerte la inmortalidad, y no a él solo, sino también al mismo poeta y a quien él ha alabado.

Con el orgullo de su conciencia de inmortalidad, la poetisa Safo se enfrenta a una mujer arrogante que se jacta de su fortuna (*fr.*, 37):

> Muerta yacerás y ya nunca memoria de ti quedará
> en el mañana, pues no participas de las rosas
> de Pieria. Anónima también en las moradas de Hades
> errarás espantada entre borrosos espíritus.

Del mismo modo la muerta dirige también un ruego a su poeta en la *Eufrósine* de Goethe:

> ¡No dejes me eclipse en las sombras sin gloria!
> ¡Que solo algo de vida la Musa da a los muertos!
> Pues informes, en masa, de Perséfone el reino,
> como sombras anónimas, vagabundos recorren.
> ¡Pero cuando el poeta los celebra, muy luego
> al coro de los héroes se incorporan cual héroes!

Desde siempre los ilustrados se han considerado superiores cuando se muestran en contra de la transitoriedad de la fama. Empero, la palabra puede perdurar mucho en el tiempo. El verdadero sentido y el fundamento de las creencias eternas yacen en el conocimiento de que la palabra del poeta, proferida por la Musa, es una palabra divina. No porque se mantenga después de formulada, sino que, como es divina, no puede ser otra cosa que eterna (eterno se llama a lo eximido del decurso temporal, de lo limitado por la duración del tiempo).

Como genuinas divinidades, la Musas llenan la totalidad del ser de su elegido, alumbrándolo con la claridad de su espíritu y dotándolo con todas las excelencias que necesita. Así Solón puede suplicar, en su conocida elegía 1 «A las Musas»: «Musas de Pieria, escuchad mi plegaria. Concededme felicidad de parte de los dioses venturosos y buena fama siempre de parte de los hombres todos».

Entonces a ellas, «pues sabéis todo» (*Ilíada*, 2, 485; Píndaro, *Peán*, 6, 54 ss.), no sólo puede escucharlas el poeta, sino también el héroe y confiarse a su guía. Así se mantiene Calíope, como dice Hesíodo (*Teogonía*, 80 ss.): «Ésta es la más importante de todas, pues ella asiste a los venerables reyes. Al que honran las hijas del poderoso Zeus y advierten que desciende de los reyes vástagos de Zeus, a éste le derraman sobre su lengua una dulce gota de miel y de su boca fluyen melifluas palabras. Todos fijan en él su mirada cuando interpreta las leyes divinas con rectas sentencias y... como a un dios le propician con dulce respeto y él brilla en medio del vulgo».

En la época de Augusto el espíritu volvió a elevarse a la altura de la poesía y el pensamiento griegos antiguos, y el poeta pudo tomar para sí como reivindicación el venerable nombre de profeta; entonces, Horacio, en la más hermosa de sus odas romanas (*Odas*, 3, 4), llamó a la Musa desde el cielo para que cantara algo apropiado en la medida en que sentía su proximidad embriagadora, se acordó de cómo las Musas ya le habían protegido cuando era niño y más tarde lo salvaron en el peligroso camino de la vida y se sintió dispuesto a enfrentar alegremente toda tempestad y toda molestia sólo cuando ellas estaban a su lado. También sabe (3, 4 ss.) que las Musas «solazan» al excelso César, que pretende terminar los años de guerra; entonces lo refrescan en la «gruta del monte Pierio». El arte del hombre soberano es también eso, que él es amigo de la Musa y escucha su significativa y apremiante música. Así, ya en la primitiva época romana, el rey Numa recibió consejos de la ninfa Egeria y de las Camenas.

Como el canto brota del reino de Apolo y de las Musas no con abundante sentimiento, sino que es escogido mensajero de la deidad, de ese modo es instruido en todas las ambiciones por la benevolencia de las Musas. Sí, así puede Sócrates decir que la filosofía es el arte más elevado de las Musas ([tenía yo la idea de que la filosofía era la música más excelsa] Platón, *Fedón*, 61a μεγίστη μουσική). Empédocles comienza su poe-

ma *Acerca de la naturaleza* con un ruego a las Musas en el que, bajo solemnes invocaciones, dice: «Y a ti, virgen de la memoria fértil, Musa de altos brazos, te suplico; lo que es lícito que oigan los seres de un día, envíamelo, conduciendo desde las moradas de la Piedad el carro dócil a la rienda» (*fr.*, 2); precisamente tal como menciona Píndaro en sus himnos de victoria. «¡Ojalá sea yo un "inventapalabras" capaz de avanzar en el carro de las Musas!» (*Olímpicas*, 9, 80; *Píticas*, 10, 65; *Ístmicas*, 8, 68). De igual modo, Empédocles (*fr.*, 3) invoca a la musa Calíope, de la que Hesíodo dice que es la más importante de todas las Musas y que está al lado de los reyes, según el Sócrates platónico (*Fedro*, 259d) está al mismo nivel que Urania en cuanto a poder como protectora de los que viven la filosofía y cultivan la «música» (μουσική) que ellas presiden. Pitágoras, «retoño de las Musas Heliconíadas» (*Antología Palatina*, 14, 1), a los ciudadanos de Crotona «aconsejó, en primer lugar, que fundaran un santuario en honor de las Musas, para conservar la concordia existente» (Jámblico, *Vida de Pitágoras*, 45). Él mismo se encuentra, según Dicearco (Diógenes Laercio, 8, 1, 21), durante la persecución que sufrieron los pitagóricos, en el santuario de las Musas de Metaponto, adonde se retiró a morir. En la Academia fundada por Platón, los discípulos del filósofo estaban reunidos en torno a un santuario de las Musas (Μουσεῖον) que el mismo Platón había establecido. Para los griegos no había de ningún modo otro tipo de hermandad como no fuera a través del culto. En ese santuario, Espeusipo, sobrino y sucesor de Platón, bendijo las imágenes de las Cárites (Diógenes Laercio, 4, 1); el persa Mitrídates lo adornó con la estatua de Platón esculpida por Silanion (Diógenes Laercio, 3, 25). Las comidas en comunidad de los académicos tenían carácter cultual. Ellas debieron contribuir a la honra de los dioses y a la conversación «musical» entre los participantes (Ateneo, 12, 548a).

Pero no sólo la filosofía tiene la licencia de apoyarse en la ayuda de las Musas. Todo conocimiento genuino y todo obrar pleno de significado tiene en aquéllas su origen divino. El mismo guerrero les agradece su claridad y singularidad espirituales. Así nos informa Plutarco (*Sobre el refrenamiento de la ira*, 10) de que los espartanos antes de la batalla hacían sacrificios en honor de las Musas, con lo cual no sólo dominaban el valeroso ímpetu guerrero (θυμός), sino que el «entendimiento» (λόγος) permanecía claro.

Finalmente a la gama completa de ocupaciones que más tarde los ro-

manos consideraron humanas y que consideraron como adecuadas para la humanidad le llamaron «musical» [musal] de origen y tipo divinos.

Quintiliano (1, 10, 117) sugiere que Eveno, el contemporáneo de Sócrates, y el pitagórico Arquitas subordinaron la «gramática» (es decir, el arte de leer y escribir y del conocimiento de la literatura) a la «música» y que antiguamente habían sido explicadas por los mismos maestros en ambas clases. Él nos remite a Cicerón (*Tusculanas*, 1, 2, 4), quien nos narra que Temístocles como en un simposio rechazó la lira, fue considerado un inculto; hay incluso un refrán griego que señalaba que los incultos estaban lejos de las Musas y de las Gracias (*indoctos a Musis et Gratis abesse*).

El primero de los Tolomeos, el fundador de la conocida biblioteca alejandrina, instituyó asimismo juegos festivos para la Musas y Apolo en los que competían poetas y se coronaba al ganador (Vitruvio, 7, *Introducción*). Los filólogos, cuyo trabajo consistía en administrar y cuidar los tesoros de la biblioteca, construyeron, al igual que los filósofos de Atenas, una asociación de Musas en la que había asimismo un santuario (Μουσεῖον) consagrado a las Musas y fundado por los Tolomeos, que presidía un sacerdote (Estrabón, 12, 793).

También en las escuelas para niños había un lugar para la veneración de las Musas (Μουσεῖον) con imágenes de éstas, de Hermes y de Heracles. (Hablaremos más sobre esto en el capítulo siguiente). En general, según Arriano (*Cinegética*, 35), se dice que todos aquellos cuya profesión es la educación y la formación ofrecen sacrificios a las Musas, a Apolo Museo, a Mnemósine y a Hermes.

Así, pues, en la *Medea* de Eurípides (1081 ss.) el coro de muchachas, cuando se permite un juicio sobre la vida de los hombres, dice que ésta no se puede impedir al género femenino, «y es que nosotras también poseemos una Musa que nos acompaña en busca de la sabiduría, pero no a todas, pues en el linaje de las mujeres, entre muchas quizás hallarías sólo una pequeña parte que no sea ajena al don de las Musas» (ἀπόμουσον). Igualmente Lisístrata en la obra del mismo título de Aristófanes dice en sus negociaciones con espartanos y atenienses: «Soy mujer, pero hay raciocinio en mí. Por mí misma no ando mal de inteligencia y además he oído hablar muchas veces a mi padre y a las personas de edad así que mi instrucción es buena (μεμούσομαι)» (v. 1124).

Se sabe que desde el helenismo (continuando hasta hoy) se ha tratado de que los diferentes géneros de poesía y música se distribuyeran a cada

una de las Musas sin que haya habido completa uniformidad. También la obra en prosa se aceptó dividida en varias partes. Se colocó incluso la historia bajo la protección de una de las Musas (Clío) (*Escolios a Apolonio de Rodas*, 3, 1), y Plutarco (*Charlas de sobremesa*, 9, 14, 3) conoce estas divisiones acerca de por qué la retórica tiene su patronazgo bajo las Musas; no obstante, Luciano (*Cómo debe escribirse la historia*, 19) interpreta como absurdo que un historiador al comienzo de su obra invoque a las Musas. Así, pues, todas estas distribuciones del conocimiento han llegado aquí sobre todas las cosas desde el recto conocimiento y desde la rectitud del discurso relativo a lo esencial (ἡ τοῦ λόγου περὶ τὸ κύριον ὀρθότης, Plutarco, *Charlas de sobremesa*, 9, 14, 3). También la ciencia de la agricultura y el cuidado en el crecimiento de las plantas se vinculan a las Musas (*Escolios a Apolonio de Rodas*, 3, 1). Según Apolonio de Rodas (2, 512), las Musas enseñaron a Aristeo el arte de la adivinación.

Que el espíritu divino de las Musas actúa también en el arte de la construcción ya se ha expresado relativamente pronto. De ese modo, en el *Dédalo* de Sófocles (*fr.*, 162) se habla de la Musa como arquitecta (τεκτόναρχος Μοῦσα). Un epigrama de Dagameto en la tumba de Praxíteles (*Antología Palatina*, 7, 355) califica al gran escultor como una ayuda adecuada de las Musas (Μουσῶν ἱκανὴ μερίς).

Pero volvamos atrás. No puede discutirse que en tiempos antiguos los cantores y poetas debieron ser los primeros en tener derecho a acceder a las diosas. Finalmente lo musical podría resplandecer en muchos de sus más tardíos elogios tan disimulado como una débil luz de brillo inusual que una vez llegó a los griegos; brillo de un conocimiento que es al mismo tiempo fuerza creadora de una música y de una lengua en las que el ser de toda cosa resuena y habla. De ahí la sublime alegría con la que los más elevados espíritus recuerdan a la Musa. El último de los grandes trágicos, en el umbral de su vejez, deja que su coro cante (Eurípides, *Heracles*, 673 ss.):

> No dejaré de ayuntar
> las Gracias con las Musas
> –¡hermosa conjunción!–.
> ¡No viva yo sin armonía,
> mi vida siempre entre coronas!
> Aunque viejo, el poeta
> canta a Mnemósine (Μναμοσύναν).

2. Los hijos de las Musas

Las Musas, como la Ninfas, se llaman doncellas y eso, por cierto, corresponde a su esencia. Pero se sabe que sus hijos, no obstante haber estado dotados de dones maravillosos, siempre han tenido un destino trágico. Esto vale en efecto para la totalidad de los hombres divinos. Sin embargo, lo trágico tiene un significado especial. Toda música humana, incluso la más amorosa, está tomada a través de tonos de un conocimiento doloroso. En el hechizante trino de los pájaros, en el canto del ruiseñor, se escucha una queja inconsolable y como un eterno suspiro en el gorjeo de una golondrina. Las misma Musas cuando se dejan oír en el Olimpo, cantan, tal como se dice en el *Himno homérico a Apolo* (v. 189), de los dioses los dones inmortales «y de los hombres los sufrimientos, cuantos sobrellevan por causa de los dioses inmortales, y cómo pasan la vida inconscientes y sin recursos y no pueden hallar ni remedio de la muerte ni protección de la vejez».

Empero, los hijos de los dioses, cuya canción expresa el saber, son de más corta duración, como dice Hölderlin en el *Empédocles* (3, 154):

> A través del que el espíritu habla tiene que estar lejos del tiempo necesariamente.

Lino

Así se dice que Lino fue el primero en recibir toda clase de dones en el arte del canto y que llegó también a ser maestro en este arte (Alcidamante, *Odiseo*, 25). Se dice también que fue maestro de Orfeo (e incluso se le consideraba su hermano, en el caso de que fuera su padre Eagro el que lo engendró, Apolodoro, 1, 3, 2). Su madre –según Hesíodo (*fr.*, 305)– era la musa Urania: «Y Urania entonces dio a luz a Lino, hijo muy amado, al que en verdad todos los aedos y citaristas mortales que existen celebran con trenos en los banquetes y coros; y a Lino invocan al comenzar y al terminar». Como padre de Lino se consideró también en el Helicón (Pausanias, 9, 29, 6) a Anfímaro, hijo de Posidón; aunque en alguna ocasión se consideró que era Hermes, el inventor de la lira (Diógenes Laercio, *Proemio*, 4). Sin embargo siempre se tiene a Apolo co-

mo su progenitor; evidentemente, podemos considerar que Apolo renace nuevamente en este ser humano del mismo modo que se considera frecuentemente a las divinidades griegas como dobles o como encarnaciones humanas que sufren un destino trágico. De su sobresaliente importancia nos ilustra una narración (Pausanias, 9, 29, 6) según la cual se le ofrecían anualmente en el Helicón sacrificios y se los ofrecían incluso antes del sacrificio a las Musas.

Muchos lugares muy antiguos de cultura musical pretendían que era de allí y consideraban que poseían su tumba. Su fin se explica de diferentes maneras, pero siempre es una muerte violenta la que lo arrebata en lo mejor de sus años y es cantada por las Musas tristemente. En Tebas, donde fue enterrado, se decía que había enseñado al salvaje joven Heracles y que fue muerto a golpes por éste enfadado (Pausanias, 9, 29, 9). En Eubea se decía que allí el mismo Apolo debía haberle dado muerte (Diógenes Laercio, *Proemio*, 4; Plutarco, *Sobre música*, 3). En el Helicón vio Pausanias (9, 29, 5) junto al camino hacia el bosquecillo de las Musas una imagen en piedra de Eufeme que era considerada nodriza de las Musas, y a continuación una imagen de Lino en una roca pequeña trabajada a modo de cueva donde le eran ofrecidas las ahora llamadas ofrendas de muertos. Y aquí escuchamos que Lino, cuya gloria en el arte de las Musas había superado a todos los cantores, fue muerto por Apolo porque en su arrogancia se había comparado con el dios. Los lamentos por su muerte se extienden fuera de los límites de Grecia, e incluso ya Homero conocía una canción griega sobre los sufrimientos de Lino.

De modo curioso, pero sin embargo muy significativo, era explicado en Argos el mito de Lino. (Los testimonios fueron reunidos por Nilsson, *Fiestas griegas*, 437; además, Wilamowitz, *Berliner Sitzungsberichte*, 1925, 231.) Aquí el cruel destino trágico encontró a Lino, ya en su más tierna edad, del mismo modo que la desgracia con la que el dios venga la muerte de su hijo alcanza igualmente a los recién nacidos. La voz que no se refiere a Lino no puede pertenecer al arte del canto, puesto que él es el hijo de Apolo. Aunque aquí su madre no es la Musa Urania, sino Psámate, hija del rey Crotopo, a la que conocemos, no como hija del sabio Nereo y en consecuencia como Ninfa de los mares, pues el nombre de su padre, Crotopo, recuerda a Croto, hijo de la Musa de nombre Eufeme. También aquí nos encontramos en el ámbito de Apolo y de las Musas. En efecto, en primer lugar es evidente que Lino es un pequeño

Apolo, un fiel retrato infantil del dios de los pastores que tañendo música apacienta los rebaños de Admeto y que fue honrado como Καρνεῖος (Κάρνος), como Dios Carnero. De ese modo, Lino se crió entre rebaños de corderos y los días a él consagrados se llaman «días del carnero». Sobre esto los versos de Calímaco (*Aitia*, 27) dicen:

Los corderos, doncel amado, los compañeros de tu edad, tus camaradas los corderos fueron; apriscos y pastizales tus estancias.

Calímaco ha explicado la saga argiva en el primer libro de sus *Aitia* (v. Pfeiffer, p. 35 ss.) y de su descripción dependen la mayoría de las veces las descripciones que le suceden.

Psámate, la hija del rey argivo Crotopo, llegó a ser madre de un niñito de Apolo y lo confió a unos pastores por miedo a su padre terreno. El niño creció entre rebaños de corderos y un día fue destrozado por los perros de los pastores. El lamento de su madre la traiciona ante el padre que la mata enfurecido. Por eso el irritado dios envía a un monstruo, Poine, que arrebata a las madres los niños recién nacidos. Dejamos aparte las restantes derivaciones de las historia. Es de gran importancia que este mito haya encontrado su expresión en reiteradas acciones cultuales. Se conocieron las tumbas de la madre y del hijo en cuya proximidad se elevaba una columna pétrea a Apolo Agieo [de las calles] y un altar al Zeus que otorga las lluvias (Ὑέτιος). Mujeres y muchachos anualmente celebraban la memoria de ambos con cantos lastimeros. Los días de ese lamento se denominan «días de los corderos» (ἡμέραι Ἀρνείδες) y del «homicidio de los perros» (Κυνοφόντις), porque era costumbre durante estas fiestas de dolor matar a todo perro que se encontrara en las calles. También el mes en el que caía esta fiesta tenía el nombre de «mes de los corderos» (Ἀρνείος).

Se ha visto muy claramente y desde hace tiempo que el mito está conectado con la aparición de la constelación del perro, cuya salida trae un nocivo calor solar. Al hijo del dios le son consagrados el cordero celeste, el astro de primavera y el astro rey. El niño Lino, criado entre rebaños de corderos, debe sucumbir al ardor demoníaco de la constelación del perro y su temprana muerte irrumpe con desgarrados cantos de lamento.

Lino es ya en Homero el nombre de la canción del destierro de los niños tempranamente arrebatados. Entre las muchas imágenes del escudo

de Aquiles (*Ilíada*, 18, 570) hay también una fiesta de vendimia, donde entre racimos, un joven canta una canción de cosecha con un conjunto de muchachas y muchachos que marcan el compás y lo acompañan con cantos y gritos. Él canta «al hermoso Lino» una conocida canción popular que todavía se canta durante la vendimia. Ya en la remota antigüedad (v. Aristófanes de Bizancio en Ateneo, 14, 619c, con referencia al *Heracles* de Eurípides, 348) se tenía la opinión de que debía haber sido de un tono alegre. Sin embargo, el tono melancólico corresponde enteramente al tipo de canciones populares, incluso en las fiestas, que según nuestro sentimiento debían llamar a un estado de ánimo alegre. El hecho de que la canción de Lino tenga un sonido triste, incluso que tuviera un aspecto de queja de muerte, está testimoniado de forma generalizada (así ya en Píndaro, *fr.*, 139, 5). Así nos enteramos de que la canción de Lino era una dolorosa composición que durante tiempos antiguos había sido familiar no sólo a los griegos, sino también a muchos otros pueblos mediterráneos: Heródoto (2, 79) nombra de entre todos a los de Fenicia, a los de la isla de Chipre y especialmente a los egipcios, todos los cuales cantan a Lino aun cuando cada uno de esos pueblos lo hace bajo su propio nombre. Los egipcios –dice– en general no han tenido ninguna otra canción. Entre ellos se le llamaba Maneros y éste debe de haber sido el nombre del hijo unigénito prematuramente muerto del primer rey de Egipto cuya muerte fue celebrada con canciones fúnebres. Pero sólo en Grecia se le ha llamado el lamento de Lino; sería inútil buscar en este nombre una etimología semítica tal como se continúa haciendo incluso hoy (Diehl, *Rhein. Mus.*, 1940, pp. 89 ss.). Sin embargo, de todo esto sabemos que la forma Lino es más antigua que la cultura griega propiamente dicha y ya en época pregriega ha sido ampliamente celebrado y esta Lino pregriega cuyo destino es objeto de una melodía lastimera antiquísima ha sido acogida en el mito griego en el círculo de Apolo y de las Musas. Conocemos la más antigua de las canciones de la forma Lino, cuyo nombre con αἶ («¡ay!»), que se encuentra en la forma αἴλινον ["desconsoladamente"], se ha convertido universalmente en un grito de uso corriente para mostrar la excitación lamentable y que expresa desde la desasosegada preocupación hasta la desgarradora miseria. En los primeros coros del *Agamenón* de Esquilo, de terrible presentimiento, aparece (121 ss.) repetido dos veces en las estrofas el estribillo αἴλινον, con el añadido de que ojalá que venza el bien. En Sófocles (*Áyax*, 628) se distingue expresamente como

una ruptura de la más violenta queja diferenciada de la suave nostalgia de la canción del ruiseñor. También se emplea en la forma plural αἴλινα (así en Calímaco, *Himno a Apolo*, 20; Mosco, 3, 1). También el adjetivo αἴλινος ha sido empleado en el sentido de «doloroso» (Eurípides, *Helena*, 171, 1164 y en autores posteriores).

En Píndaro (*fr.*, 139) se dice que la divina madre en la muerte de su hijo ha cantado a Lino (ἀχέταν Λίνον). Por lo tanto vemos que Lino es tanto un nombre de persona como una canción de lamento y a Λίνον se añadiría αἴλινον. Del mismo modo que se asoció a Lino como grito de dolor con el sonido de dolor αἶ, así hubo para los que sufrían ya en tiempos primitivos, la forma del nombre Etolino, que expresa claramente el destino de la muerte. Según Pausanias (9, 29, 8), Panfo, el poeta prehomérico autor de himnos, «cuando era más vivo el dolor por Lino, lo llamó Etolino. Safo de Lesbos, que conoció el nombre de Etolino por los versos de Panfo, cantó al mismo tiempo a Adonis y a Etolino».

Una conocida teoría científica lo sostiene para demostrar que la presentación de una forma divina se ha desarrollado –como se dice– en numerosas vertientes, al principio secundarias, a partir de algún grito de alegría o de dolor en fiestas. Así debe interpretarse la figura de Lino. Un proceso tal es por sí increíble y en realidad no está documentado en ninguna parte. Por el contrario, es verosímil y fácilmente comprobable que los gritos rituales hayan encerrado el nombre del dios. Lino es, sin ninguna duda, una genuina figura mítica cuya remota antigüedad hace más comprensible que su nombre se haya mostrado en una forma de canción y que haya sobrevivido en un lamento doloroso: el cantor apolíneo, el hijo de la Musa, al que se retrotraía todo arte del canto, y el que sin embargo terminaba tan tristemente como sonaba la canción que lleva su nombre.

Orfeo

De modo no menos cruel que Lino ha sido arrebatado Orfeo, el hijo de las Musas, quien se convirtió para siempre en el símbolo de la fuerza del canto.

Su hogar es la tierra de las Musas Piéridas en el Olimpo; su madre, la musa Calíope, a la que Hesíodo llama la más excelsa de las Musas. Como

padre también se le asigna Apolo, o, como leemos inicialmente en Píndaro (*fr.*, 139, 9), a Eagro. Así como Píndaro (*Píticas,* 1, 10) habla del divino poder de las apolíneas Musas ante el cual incluso el poderoso Ares deja caer las armas y se sumerge en un grato reposo, también nos muestra uno de los más hermosos vasos del siglo V a. C. (reproducido, por ejemplo, por Schefold, p. 59) a Orfeo cantando y tañendo su lira, su cabeza coronada de laureles elevada a las estrellas y a los hombres en torno a él armados, fascinados con su canto, con una sorpresa que rompe toda compostura, mirando hacia él o bien con los ojos cerrados soñando, absortos. Pero no sólo los hombres, sino también la naturaleza toda escuchaba, asombrada, su melancolía: las rocas, los ríos, los árboles y las fieras salvajes, los que pacíficos se inclinan a sus pies. El mismo corazón insensible del señor de la muerte se conmueve ante su melancolía.

Pero el taumaturgo, del que dice Schiller:

> Como el dios lo colma de espíritu, él se convierte para sus oyentes en un dios, porque él es el dichoso y tú puedes ser el bienaventurado,

en vida era perseguido por la desgracia y tuvo un fin espantoso.

Su adorada esposa Eurídice le fue arrebatada por la muerte y su canto lastimero, al que ni los mismos poderes de la oscuridad pudieron resistir, le permitió que se le mostrara la muerta durante un momento, pero luego desapareció rápidamente para siempre y volvió a sumirse en una soledad llena de anhelo y nostalgia. Acerca de su fin se dice que había provocado la indignación de Dioniso a causa de su apasionada veneración a Apolo y al Sol. Cada mañana se alzaba el cantor apolíneo en lo más alto del monte Pangeo al amanecer para saludar tanto a la estrella de la mañana como a Apolo. Por eso un día lo atacaron las mujeres del séquito de Dioniso enfurecidas y lo despedazaron. Tuvo el mismo destino que Penteo, quien había despreciado a Dioniso, e incluso como el mismo Dioniso quien, según el mito órfico, había sido despedazado por los Titanes. El dios se levantó de nuevo, pero de Orfeo se cuenta que su cabeza, incluso separada del cuerpo, continuaba cantando, y la lira, sonando como antes, continuaba encantándonos. De ese modo su voz, incluso en la muerte, no pereció completamente. Y también allí dentro él era el único al que, hijo de dioses, se le atribuía un conocimiento mayor de las cosas divinas y humanas que el de cualquier otro cantor, y que fue

considerado digno de recibir honras divinas. Incluso Platón aclara que acerca de las cosas que no pueden ser captadas por la razón humana, por ejemplo la historia de los linajes de los dioses, hay que informarse por él (*Timeo*, 40b). Su recuerdo sobrevivió en una comunidad que lo honró como señor (ἄναξ, v. Eurípides, *Hipólito*, 953) y salvador y que por él se llamó los «órficos». Esta comunidad pensaba que poseía, recibidos de él, una teogonía y otros poemas. Como el canto de las Musas en general, del mismo modo su canto tiene validez sobre el origen divino de todas las cosas y sobre los cambios del reino de los dioses. De él se recordaba especialmente que había descendido hasta las sombras y que, por lo tanto, tenía un conocimiento secreto sobre la salvación del alma humana después de la muerte. Los iniciados en sus misterios se apartaban como «puros» del resto de la gente, llevaban una vida recogida y esperaban ser elevados a una existencia semejante a la de los dioses. En cuanto a su imagen de pastor divino, su figura le fue grata al cristianismo primitivo.

Debe recordarse también aquí a Museo, a quien a menudo se nombra junto a Orfeo y se menciona como su discípulo. No fue considerado como hijo de una Musa, pero ya su nombre nos permite reconocer en él a un favorito y admirador de las Musas. En un vaso del siglo V a. C. (v. Schefold, p. 61), lo vemos coronado de laureles, sosteniendo con la mano izquierda la lira y con la derecha el báculo, y escuchando atentamente está ante la musa Terpsícore, cuyos dedos sujetan las cuerdas del arpa mientras ella mira ante sí con su cabeza inclinada y sus grandes ojos.

De Museo se dice, contrariamente a su compañero espiritual, que no sufre. Su madre era Selene, la diosa Luna; su padre, Antifemo, hijo de Eumolpo, pertenecía a los héroes sacerdotales de Eleusis; de ese modo su recuerdo está firmemente relacionado con Eleusis y con Atenas. Se dice que él, al igual que Heracles, se había dejado consagrar y que había llegado a ser jefe de la congregación eleusina (Diodoro de Sicilia, 4, 25, 1). En Atenas cantó sobre la colina que hay junto a la Acrópolis, que se llamaba Museo (hoy, Filopapo), y allí fue enterrado (Pausanias, 1, 25, 8). Entre las pinturas de la Acrópolis de Atenas, Pausanias (1, 22, 7) vio una imagen suya y dice que leyó «versos en los que está escrito que Museo recibió de Bóreas el don de volar». Se le atribuyen una teogonía, poesía oracular y otras obras a las que, según Pausanias (1, 22, 7), no hay que considerar auténticas, salvo un himno poético a la eleusina Deméter compuesto para el grupo sacerdotal ático de los Licómidas.

Un descendiente de Apolo y amigo de las Musas fue también Támiris a quien ya Homero consideró tracio. Su infortunio, empero, fue que él se ensoberbeció delante de las Musas, por lo cual perdió la vista y el arte del canto.

Su padre era Filamón, hijo de Apolo y de la hermosa Filónide, un conocido cantor y tañedor de lira, famoso entre los más importantes vencedores del agón délfico (Pausanias, 10, 7, 2). Allí, en Delfos, formó el primero coros (Plutarco, *Sobre música*, 3). En la argiva Lerna se consideró fundador de los misterios locales de Deméter (Pausanias, 2, 37, 2). También en Eleusis era conocido: Eumolpo se llamaba el hijo de Filamón (Teócrito, 24, 110). Junto con Orfeo participó en la expedición de los argonautas (v. Carl Robert, *Mitología griega: Leyendas heroicas de los griegos*, 416, 6). Fue de extraordinaria belleza y por eso consiguió el amor de la ninfa peloponesia Argíope, que dio a luz a Támiris, cuya belleza y arte musical fueron igualmente recordados del mismo modo que su arrogancia musical debió ser una amenaza que debía tenerse en cuenta. Una vez (*Escolios a Eurípides, Reso*, 347) se nombra a la Musa Melpómene como su madre.

Acerca de sus desavenencias con las Musas nos habla la *Ilíada* (2, 594): en la peloponesia Dorio, que se consideraba bajo la zona de dominio de Néstor, las Musas deben haber privado al tracio Támiris del arte del canto. Éste presumía de que incluso podía vencer a las Musas, que, entonces, lo castigaron con la ceguera y lo privaron del canto divino y del arte de tañer cuerdas. De ese modo Homero, según su explicación sobre Támiris, narra que fue castigado cruelmente por su arrogancia, sin que hubiera llegado a tener lugar un enfrentamiento en el canto entre él y las Musas. A través de algunos testimonios antiguos (Eurípides, *Reso*, 921 ss.; Plutarco, *Sobre música*, 3) se nos dice que él –pues su arrogancia debe haber sido difundida– había exigido, en caso de obtener la victoria, que cada una de las diosas debería yacer con él (Apolodoro, 1, 3, 3), o al menos (tal como se dice en un escolio de la *Ilíada*) que una de ellas debía casarse con él. El río mesenio Balira (en Dorio) debe haber recibido su nombre [ba- «lanzar», -lira] por la pérdida de su lira (Pausanias, 4, 33, 3). También en el mundo subterráneo, la cólera de los dioses persiguió a Támiris. En la antigua epopeya *Miniada* se lo nombraba en el Hades en-

tre los penitentes (Pausanias, 9, 5, 9) y Polignoto nos lo presenta en su pintura del mundo subterráneo délfico como a un ciego con su lira rota (Pausanias, 10, 30, 8; semejante a un retrato que Pausanias había visto en el Helicón, 9, 30, 2). El joven Sófocles, en su tragedia *Támiras*, llevó a la escena su lucha con las Musas, y él mismo representó el papel principal y tocó la lira (Ateneo, 20f; *Biografía*, 5).

En imágenes de vasos del siglo V a. C., de las que no puede decirse con seguridad si nos remiten –y hasta qué punto– a la tragedia de Sófocles, vemos a Támiris sentado, con lujosa vestimenta tracia, tocando música, mientras su madre Argíope, una anciana venerable, lo corona; tras él, de pie, hay dos Musas que, inmóviles, escuchan su canto (v. Schefold, p. 58 ss.). La imagen de otro vaso nos proporciona un vívido testimonio del trágico desenlace (*Journ. Hell. Stud.*, 25, 1905, cuadro I): el cantor, ya sin vista, inclina la cabeza y eleva espantado la mano derecha que deja caer la lira y delante de él, desesperada, su anciana madre se arranca los cabellos, mientras en el otro lado una Musa se mantiene en pie, altiva y serena, con el instrumento de cuerdas en su mano inclinada. Que en algún momento fue amigo de las Musas lo muestra un vaso más reciente (*Röm, Mitteil.*, 3, 1888, cuadro 9). Aquí Támiris ejecuta música en el ámbito de las Musas y de Apolo; una de las Musas le entrega un collar de perlas, mientras la presencia de Afrodita y de su cortejo femenino que juega con Eros recuerda que él había perseguido, según la leyenda, el amor de las Musas.

El mito lo ha asociado también con Jacinto, a quien en alguna ocasión se ha señalado como hijo de la Musa Clío (Apolodoro, 1, 3, 3) y del que un conocido mito narra que él, amado por Apolo, murió a manos del dios al lanzar el disco. Él, para quien se había determinado un destino tan triste, fue el primero que amó, según se dice, a muchachos (Apolodoro, 1, 3, 3).

En el mito del más allá de la *República* de Platón (620a), el alma de Támiris elige para su reencarnación vida de ruiseñor.

Reso

Finalmente, y en relación con lo anterior, se recuerda que algunos hijos de las Musas no fueron conocidos por su canto, sino por la apariencia del brillo de una historia maravilloso cuyo destino era desaparecer rá-

pidamente tras un corto período de brillantez. Éste es el trágico destino del rey Reso de quien tenemos noticias por dos obras: el libro décimo de la *Ilíada* y la tragedia euripídea del mismo nombre.

Se hablaba de él en Troya, donde –según una tradición unánime– debe haber encontrado la muerte y un río llevaba su nombre (*Ilíada*, 12, 20; v. Hesíodo, *Teogonía*, 340), pero también en la cercana Bitinia, próxima a la costa asiática de Propóntide, junto a los montes Argantonios. También allí (según Plinio, *Historia Natural*, 6, 4), se llamó Reso a un río. Su esposa Argantone era la Ninfa del mismo nombre que el monte. Sin embargo, la mayoría de las veces se tuvieron noticias suyas del lado europeo, en Tracia y en Macedonia, y sólo pudo imponerse a través de un prejuicio moderno, que su mito estuviera única y originariamente relacionada con Troya. Siempre se lo nombra como tracio y rey tracio (*Ilíada*, 10, 434 s.; Hiponacte, *fr.*, 72). Allí también se conocen los nombres de sus padres. Como padre suyo se consideró al dios-río Estrimón (así en Píndaro, *fr.*, 277 Bowra, etc.), aunque en la *Ilíada* (10, 435), por el contrario, se le llama Eyoneo, lo cual no implica una gran diferencia, pues junto a la desembocadura del Estrimón se encuentra la vieja localidad de Eyón. Hiponacte (*fr.*, 72) lo llama «rey de los eyones [eones]», también de linaje tracio junto al curso del Hebro, en cuya desembocadura se encuentra la ciudad de Eno. También, incluso el dios-río tracio Hebro es considerado su padre (Servio, *Sobre Virgilio, Eneida*, 1, 469). Su madre, en cambio, es siempre una Musa. En la tragedia no se le asigna ningún nombre específico; en Píndaro se le llama Euterpe; en cambio, en el argumento de la tragedia Reso, que nos transmite Aristófanes de Bizancio, era Terpsícore; en otros autores, era Calíope o Clío (Apolodoro, 1, 3, 4; *Escolios a Eurípides, Reso*, 346). En el monte tracio Ródope se hablaba de milagros que él había hecho incluso muchos siglos más tarde. Siempre debió cazar allí. Y así como se decía de Orfeo que las fieras salvajes seguían el sonido de su lira, también se creía que las fieras montaraces de los bosques iban en grupos de dos o tres hacia su propio altar para ofrecerse en sacrificio (Filóstrato, *Heroico*, 23). Por los ruegos de su divina madre fue liberado del reino de los muertos y vivió, tal como lo explica la Musa en el *Reso* euripídeo (962 ss.), oculto en lo más alto del monte Pangeo, donde en otro tiempo moró otro hijo de las Musas, el profeta báquico Orfeo, como «un dios venerable para los que saben» (973). Esto se sabe por un antiguo culto a Reso, cuyo conocimiento, como indican

las palabras finales, se había difundido no muy lejos. Por eso puede considerarse verosímil la historia de que por mandato del oráculo los atenienses trajeron desde Troya los restos de Reso para la fundación de Anfípolis en el año 437 y que los sepultaron junto al Estrimón y que él, en Anfípolis tuvo un heroon [sepulcro] en una colina próxima donde su madre tuvo un templo (Polieno, 6, 53; *Escolios a Eurípides, Reso*, 346). En contra, la opinión de Cicerón (*Sobre la naturaleza de los dioses*, 3, 45), según la cual Orfeo y Reso en ninguna parte fueron objeto de culto, carece de cualquier fundamento.

Dice la Musa (*Reso*, 970) que él sobrevivirá en la tierra en cuyas profundidades haya plata (ἐν ἄντροις τῆς ὑπαργύρου χθονός). Estas palabras tienen un significado decisivo. Es una tierra dorada y argéntea con la que sueña Reso. Llena de minas de oro, dice Estrabón (3, 31, 34), la comarca se encuentra en los alrededores de Filipo, cerca del monte Pangeo; ésta es elogiada por sus minas de oro y plata, y donde uno encuentra al azar, a ambos lados del Estrimón hasta después de Peonia, trozos de oro entre montículos de tierra. También son conocidas las excavaciones de oro en los montes de Anfípolis, junto al Estrimón, de las que el historiador Tucídides tenía el derecho de explotación (v. 4, 105 y las biografías). Según Heródoto (6, 47), ya los fenicios habían explotado minas de oro en las inmediaciones de Tasos. Aquí también se habla del extraordinario rey Reso, de quien se dice que todas las cosas en torno a él son de oro y plata. Así se presenta en la descripción de la *Ilíada* (10, 436 ss.), con sus muy hermosos y muy blancos caballos, que resplandecían blancos como la nieve y rápidos como el viento; su carruaje, de oro y plata; sus armas, doradas, una maravilla digna de verse, como las que sólo los inmortales pueden usar. Y por eso el mensajero en la tragedia *Reso* (301) dice: a él lo he visto como un dios en su carro, de oro eran los arreos sobre el cuello del animal, que brillaba más blanco que la nieve, y en sus hombros resplandecía el oro engarzado en el hierro forjado de su escudo; los caballos tenían en la frente una Gorgona de bronce con infinitas campanillas cuyos tintineos producían temor. Y siempre que se habla de él en esta tragedia se le llama «el de la armadura de oro», puesto que lleva un escudo de oro (340, 370, 383).

A este tipo de narración pertenece el amor romántico del que habla el mito popular (Partenio, *Sufrimientos de amor*, 36). La historia se desarrolla en la ciudad de Cío, en los montes Argantonios, donde en otro

tiempo el hermoso Hilas fue arrebatado junto a una fuente por una Ninfa. Allí una tímida muchacha de nombre Argantone iba de caza con muchos perros, y como la reputación de su hermosura había alcanzado a Reso, éste decidió buscarla y ganar su amor. Reso le dijo que también él odiaba la compañía de los hombres y que quería cazar a su lado. Ella consintió y él no se apartó jamás de su lado hasta que ella se enamoró violentamente y se lo confesó, y de mutuo acuerdo Reso la tomó por esposa. Cuando estalló la guerra de Troya, los troyanos quisieron tenerlo como compañero en la contienda, pero ella lo retuvo largo tiempo; mientras ella lo amó, lo alertó bien sobre que podía sucederle. Pero Reso, que no soportaba el reblandecimiento que su estancia le provocaba ni los reproches ni la injuria de sus apremiantes compañeros, marchó a Troya y cayó en la lucha a manos de Diomedes junto al río que de él tomó su nombre. Cuando Argantone lo supo, se dirigió nuevamente al lugar de su primer encuentro amoroso donde, errante siempre, lo llamaba por su nombre hasta que «como no admitía, por el dolor, comida ni bebida alguna, murió».

Una auténtica novela de amor bajo la que, por cierto, se distingue claramente el mito originario. A él, la más alta poesía –como ocurre a menudo– lo ha exaltado más fielmente que la leyenda popular en la que la más nueva ciencia creyó encontrar el fundamento de una significación más primitiva. También en la *Ilíada* Reso encontró la muerte ante Troya; y en la tragedia que a él se refiere, una mujer que lo ama le previene y se opone a que vaya allí porque es conocedora de su desgraciado destino (900, 934). Pero aquí está su divina madre, la Musa. Y él no cayó en combate, sino mientras dormía, pero pudo dar pruebas de su heroísmo. Inicialmente, en el último año de la guerra de Troya, llegó con su ejército como aliado para ayudar como milagroso salvador que podía decidir la guerra a favor de los troyanos. Brilló como un dios (*Reso*, 386), a causa del brillo de sus armas de oro, y ningún enemigo pudo oponérsele (*Reso*, 375, 461). Su mirada descubierta debió infundir pavor (*Reso*, 335). Se vanagloriaba de que un solo día le era suficiente para aniquilar a los griegos (*Reso*, 447). Y en efecto, esto lo sabe la diosa Atenea (*Reso*, 600), y con que él se mantenga vivo únicamente la noche de su llegada no habrá ningún Aquiles ni ningún Ayante que pueda salvar de la ruina al campamento griego. Sin embargo, la ciega certeza de la monstruosa victoria se supone que fue su último pensamiento. Entró en un sueño del que no

despertó nunca más. Diomedes, quien con Odiseo fue enviado durante la noche de descubierta, atacó por sorpresa su ejército desprevenido y mató al rey mientras dormía. Él respiró con dificultad y entonces lo visitó un sueño terrible (*Ilíada*, 10, 469 ss.).

En la tragedia escuchamos las quejas de su madre a la que le han robado su amado hijo y al mismo tiempo el anuncio de que él, semejante a un dios, vivirá para siempre en el monte Pangeo. Así se cerró el círculo de su vida. Pues al Pangeo, rico en oro (χρυσόβωλος, *Reso*, 921), lo conducen su madre «y el río de hermosos puentes, tu padre Estrimón, que en otro tiempo penetrara en el seno intacto de la Musa cantora, engendrando así tu juventud» (351 ss.). Allí fue criado con amoroso cuidado por las Ninfas de las fuentes (929); él se preocupó entonces por el amor de las divinas mujeres y debió verlas desaparecer como la imagen de un sueño. Y, en efecto, su aparición, su esencia y su destino se parecieron completamente a la imagen de un sueño. Otros hijos de las Musas debieron cautivar al mundo con su canto, pero podríamos llamar a Reso el *sueño dorado* de las Musas.

3. Las Musas con otros dioses

Las Musas, hijas del padre del mundo Zeus y manifestantes de su espíritu, están también íntimamente emparentadas con los grandes hijos de Zeus, con Apolo, Hermes, Dioniso y Heracles.

El vínculo con Apolo se evidencia claramente en el conocido sobrenombre del dios como Musageta o «conductor de las Musas» (Μουσηγέτες), que en la literatura está ya señalado en Safo (en Himerio, *Discurso*, 3, 3) y en Píndaro (*fr. Parth.*, 94c, 1). Así, pues, el viejo Eumelo (*fr.*, 17 K.) las designó como sus hijas. Se manifestaron a Apolo ya en la *Ilíada* con la misma evidencia, tal como aparece en tiempos posteriores en la poesía y en las artes. Al final del libro 1 cantan en el banquete de los dioses en el Olimpo, y Apolo toca la lira [forminge]. Tan pronto como Apolo se presenta en el Olimpo, se dice en el *Himno homérico a Apolo* (189), las Musas comienzan su canto. De ese modo y según el poema hesiódico (*Escudo*, 202) se representa al dios rodeado de Musas. De Apolo y de las Musas descienden los aedos y citaristas, nos dice Hesíodo en la *Teogonía* (94). En un poema que no se conserva de Simónides –según

Himerio (*Discurso*, 16, 7)-, se describe cómo las Musas, a las que siempre gusta cantar, tan pronto como veían a su maestro Apolo, lograban desarrollar sus voces con más armonía. Sobre esta relación, podrían mencionarse otros muchos testimonios. Ya tempranamente las artes plásticas se han ocupado de este tema. Así se ve cantar a las Musas bajo la dirección de Apolo en el arca de cedro que ofreció Cípselo y descrita en un epigrama: Λατοΐδας οὗτος τάχ' ἄναξ ἑκάεργος 'Απόλλων, Μοῦσαι δ' ἀμφ' αὐτόν, χαρίεις χορός, αἷσι κατάρχει [Éste es el hijo de Leto, el soberano Apolo que alcanza a lo lejos. Las Musas están a su alrededor, gracioso coro, y él las dirige] (Pausanias, 5, 18,4).

Naturalmente, también Hermes, el conductor de las Ninfas y hermano de Apolo, se encuentra próximo a las Musas. Tal como explica el *Himno homérico a Hermes*, inventó la lira y se la regaló a Apolo. De Hermes también recibió la lira el tebano Anfión con la que atraía a las piedras para construir una muralla (Apolodoro, 3, 5, 5; Pausanias, 9, 5, 8; Horacio, *Odas*, 3, 11, 1). También se le atribuye la invención de la siringa (*Himno homérico a Hermes*, 512; Apolodoro, 3, 5, 6). E igualmente se dice que el conocido cantor Lino había sido hijo suyo y de la Musa Urania.

De ese modo, encontramos al dios emparentado también con las Musas en el culto. En Megalópolis había un antiguo altar común para Apolo, Hermes y las Musas (Pausanias, 8, 32, 2).

De especial significado es que las Musas también aparecen en la órbita de Dioniso. Este dios de embriagante música pudo ser llamado en muchas ocasiones Musageta al igual que Apolo. Las mujeres tañedoras de flauta de su séquito, en el coro de la Antígona (965) de Sófocles, se llaman «Musas que aman las flautas». Así, pues, antes de la invención de la lira, las Musas primero deben haber tocado la flauta (*Himno homérico a Hermes*, 450); incluso en Trecén había un altar dedicado a las Musas llamadas Ardálidas, que toman su nombre de Árdalo, el hijo de Hefesto, inventor de la flauta (Pausanias, 2, 31, 3). Sin embargo, así como en tiempos antiguos se pensó que el vínculo de las Musas con Dioniso era muy estrecho, el culto nos muestra que estaban muy distantes según los escasos testimonios que poseemos. En la ciudad beocia de Queronea donde, en las fiestas Agrionias, el mito del trágico destino del dios se ha escindido para manifestarse en una acción cultual, las mujeres buscaban a Dioniso como prófugo; después lo dejan y dicen que él se había refugia-

do junto a las Musas y está escondido entre ellas (Plutarco, *Charlas de sobremesa*, 8, *prólogo*).

Sin embargo, de todo esto no se deduce que las Musas, como últimamente se ha afirmado, hayan estado en el origen tan próximas a Dioniso como a Apolo. Esto lo contradice ya el nombre de su madre Mnemósine, que las coloca, como también el suyo propio, junto al dios de la sabiduría en tanto que diosas de la sabiduría. Así, pues, en ambos tímpanos del templo délfico a Apolo, por un lado vemos a Apolo con las Musas, y, por el otro, a Dioniso con las tíadas, enfrentados el uno al otro. Pero desde que la tragedia ha alcanzado el punto más alto en el arte de las Musas, la conexión de Dioniso con las Musas se ha convertido en indisoluble.

Como genuino hijo de Zeus, también Heracles fue tenido como amigo de las Musas y no principalmente por esto, sino porque jugaba un papel destacado en la educación de los jóvenes en las palestras. También lo encontramos en un vaso de figuras negras tocando música como Apolo (v. sobre esto y lo que sigue, Furtwängler en *Roschers Lexicon*, 1, 2190; Gruppe, en *Realencyclopädie*, *Suppl.*, 3, 1101). Incluso a veces se le llama Musageta. En la ciudad de Mesene, en el Peloponeso, Pausanias (4, 31, 10) vio en el templo de Hefesto una imagen de Apolo, de las Musas y de Heracles. En Atenas, en la Academia, se elevaban altares a las Musas, a Hermes, a Atenea y a Heracles (Pausanias, 1, 30, 2). En la isla de Teos una ley sobre la educación musical disponía que de las multas por infracciones debía repartirse la mitad para la ciudad y en concreto para el santuario de Hermes, Heracles y las Musas (Dittenberger, *SIG*, 2, 523, 57). En Quíos, una inscripción indica los nombres de los jóvenes que habían vencido en las competiciones musicales y deportivas de sus gimnasios y que habían ofrecido sus victorias a «las Musas y a Heracles» (Dittenberger, 2, 524, 6). En cuanto a Roma, Plutarco (*Cuestiones romanas*, 59) habla de un altar común de Heracles y de las Musas. Una particular expresión ha encontrado esta alianza en la denominación de Heracles de las Musas (Ἡρακλῆς Μουσῶν), que está documentada en testimonios arretinos. La misma llegó a ser famosa a través de un templo romano. El educado, culto y literato él mismo M. Fulvio Nobilior trajo de su campaña militar a Etolia, en la que fue acompañado por el poeta Ennio, las célebres imágenes de las Musas que cogió tras la rendición de Ambracia y que colocó en el templo de «Hercules Musarum» erigido por él mismo (*Herculis et Musarum*, dice Servio, *Sobre Virgilio, Eneida*, 1, 8). Precisamente allí debe

haber un templito en piedra dedicado a las Musas (también a las Camenas), presuntamente traído por Numa, que había sido alcanzado por un rayo y que encontró inmediatamente después acomodo en el templo «Honoris et Virtutis» (Servio, *ad loc.*). Eumenio (*Paneg.*, ed. Bähr., p. 121) señala por ello que en Grecia llegó a conocerse a Heracles como Musageta y que por esa causa las nueve Musas de Ambracia fueron puestas bajo el amparo de «Hercules Musarum». Y de hecho había también en la misma Roma un culto griego, Ἡρακλῆς Μουσαγέτης (*CIG* 5987).

De entre las divinidades femeninas, las Cárites [las Gracias latinas] son las que están más próximas a las Musas; son diosas de la graciosa benevolencia y de la satisfacción en la naturaleza y en la vida de los hombres. Todo lo que es hermoso, imponente y espiritual ha tomado de ellas su magnificencia (v. Píndaro, *Olímpicas*, 14, 3 ss.). Del mismo modo, el canto les recuerda su encanto y su grandeza (Píndaro, *Nemeas*, 10, 1; *Píticas*, 9, 39 y otros). Las Cárites representan directamente el papel de las Musas, como en la antigua imagen de Apolo en Delos que sostenía el arco con una de sus manos y con la otra llevaba a las tres Cárites, una de las cuales sostiene la lira; la segunda, la flauta, y la tercera, la siringa. De ahí que Píndaro relacione adecuadamente sus nombres con los de las Musas (*Nemeas*, 4, 1; y final de la *Nemea* 9). Al comienzo del conjunto de elegías de Teognis, son invocadas, tras Apolo y Ártemis, las Musas y las Cárites, que en el antiguo templo de Cadmo «cantaron la hermosa palabra»: «"lo que es hermoso es adorable, o bien, lo que no es hermoso, no es adorable"; esta palabra procede de una boca inmortal». O bien, ya en el *Himno homérico a Ártemis* (27, 15) se describía cómo la diosa, después que ella disfrutó con la caza, va a Delfos a la morada de su hermano Apolo para dirigir allí al hermoso coro de las Musas y las Cárites. Según Hesíodo (*Teogonía*, 64), las Gracias habitan en el Olimpo como vecinas próximas a las Musas. «¡Venid ahora, tiernas Cárites y atrayentes Musas!» exclama Safo (*fr.*, 90). También en su vejez Eurípides desea, tal como permite cantar al coro en el *Heracles* (673), «no dejaré de ayuntar las Gracias con las Musas».

También cantoras semifantasmales como las Sirenas, que se acercan a la muerte y que la traen, las «que entonan los cantos del Hades» (Sófocles, *fr.*, 861), están emparentadas con las Musas. Tal como cuenta Homero, habitan en el mar y su canto hechiza a los que pasan con tal fuerza que quien no respete los huesos que hay alrededor de ellas pierde su hogar y

su vida, y cae en el destino que estos monstruos le han preparado. Por eso, según el consejo de Circe, Odiseo debe tapar con cera los oídos de sus compañeros mientras él, atado al mástil, escucha la maravillosa canción y sus apasionados ruegos para que los desate y que sus sordos oídos encuentren felicidad. Tan fuerte es el poder de esa melodía (*Odisea*, 12, 38 ss. y 158 ss.). Las voces «melifluas» de las Sirenas expresan también un conocimiento, tal como precisamente dicen las Musas en su alocución a Hesíodo: «Nosotras sabemos»; y también le dicen las Sirenas a Odiseo: «Pues jamás pasó de largo por aquí nadie en su negra nave sin escuchar la voz de dulce encanto de nuestras bocas. Sino que ése, deleitándose, navega luego más sabio. Sabemos ciertamente todo cuanto en la amplia Troya penaron argivos y troyanos por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto ocurre en la tierra prolífica».

Pero no siempre las Sirenas parecen tan desgraciadas y peligrosas; muchas veces se las coloca junto a las Musas como cantoras y maestras de los poetas. «Ha lanzado su canto la Musa, la Sirena de aguda voz», dice Alcmán en una canción de uno de sus coros (*fr.*, 18). En una de las canciones de muchachas, él elogia grandemente a la corifea cuando ella también podría llegar a ser famosa «y ella no es más melodiosa que las Sirenas, pues son diosas» (*fr.*, 1, 97). De ese modo fueron consideradas hijas de una Musa y del dios-río Aqueloo (Apolodoro, 1, 3, 4, *Epítome*, 7, 18; Apolonio de Rodas, 4, 895; *Escolios a la Ilíada*, 10, 435). Se cuenta también de ellas que cantaron con las Musas en una competición, concretamente en la de la beocia Coronea (Pausanias, 9, 34, 3). Allí se elevaba en un santuario de Hera una antigua imagen de la diosa, obra de Pitodoro, que en su mano llevaba Sirenas. Hera, así se dice, había dispuesto que las Sirenas compitieran con las Musas y que éstas, victoriosas, se tejieron coronas con las plumas que arrancaron de las alas de las Sirenas. Cuando (Esteban de Bizancio, s. v. Ἄπτερα) esta historia fue llevada a la crética Aptera que de allí debió tomar su nombre. La leyenda también se presenta en algunas representaciones artísticas ya que, como es sabido, las Musas llevan de vez en cuando plumas en la frente.

Algo parecido se cuenta también respecto de las Piérides (o Ematidas), las que se conocen por sus nombres como emparentadas con las Musas. Ellas, por su derrota, fueron transformadas en urracas (Nicandro en Antonino Liberal, 9; Ovidio, *Metamorfosis*, 5, 300 s.).

De una naturaleza semejante a la de las Sirenas que conducen a la

muerte es la Esfinge de Tebas cuyo conocido enigma se dice que lo había recibido de las Musas (Apolodoro, 3, 5, 8).

Relacionado con los hechizos de la música se encuentra también el suave sueño, el divino Hipno, que transforma todas las intranquilidades y combates en una alegre sonrisa. La maravillosa *Pítica* 1 de Píndaro, que comienza con una alocución a la «áurea lira, de Apolo y de las Musas de trenzas violáceas», dice sobre su melodía en el Olimpo que incluso apaga el rayo «lancero de inextinguible fuego», el águila del cetro de Zeus cierra los ojos y se duerme, y Ares mismo, el poderoso, deja sus mortíferas armas y se sumerge en dulce sueño. El *Himno homérico a Hermes* (449) habla del asombro de Apolo ante el instrumento de cuerdas inventado por su hermano Hermes. «Pues francamente –exclama- es posible obtener tres cosas a la vez: alegría, amor y dulce sueño». Así se hicieron ofrendas conjuntamente al dios Hipno y a las Musas, tal como Pausanias (2, 31, 3) nos informa a propósito de Trecén, donde próximo al Museo había un antiguo altar procedente de Ardelaes, del escultor Árdalo perteneciente al dios Hipno y a las Musas, porque se decía que el dios del sueño amaba particularmente a estas diosas.

Para concluir con este tipo de relaciones, debemos hablar también de algunos animales privilegiados.

El canto de las cigarras para los griegos ha brillado desde siempre como algo maravilloso. Se sabía que sólo canta el macho (Plinio, *Historia natural*, 2, 92; Eliano, *Historia de los animales*, 1, 20, quien sugiere como muy hermoso que la hembra calla «como una muchacha pudorosa»). Ya la *Ilíada* habla de su voz «de lirio» (3, 151). La misma palabra emplea Hesíodo (*Teogonía*, 42) para la voz de las Musas (v. también Hesíodo, *Trabajos y días*, 582; *Escudo*, 395; Safo, *fr.*, 89). También despierta admiración su forma de vida. Se alimentaban de gotas de rocío (Hesíodo, *Escudo*, 395; Virgilio, *Bucólicas*, 5, 77; Leónidas, *Antología Palatina*, 6, 120 [175]; Plinio, *Historia natural*, 2, 93; Eliano, *Historia de los animales*, 1, 20). Así pues, la cigarra era, en su modo de vida, un animal mítico. Su arte fue considerado muy antiguo y relacionado con la tierra, porque los atenienses más antiguos para indicar que eran autóctonos llevaban un moño con un pasador de oro en forma de cigarra (Tucídides, 1, 6). El muy antiguo Titono era uno de los hombres más hermosos, a quien su cónyu-

ge Eos consiguió hacer inmortal; sin embargo, como desgraciadamente no pudo darle la eterna juventud, finalmente fue transformado en cigarra. Como cantoras, las cigarras eran las favoritas de las Musas (Leónidas, *Antología Palatina*, 6, 120; Posidipo, *Antología Palatina*, 12, 98). «Profetas de las Musas», las llama Sócrates, en el *Fedro* de Platón (262d). que se había sentido hechizado por su característico canto que le había inspirado su inusual oratoria. La conversación tiene lugar al aire libre, en un cálido mediodía, y Sócrates se encuentra en buen estado de ánimo como para explicar al joven Fedro tal historia. Deberíamos avergonzarnos ante las cigarras que cantan sobre nuestras cabezas, puesto que nos adormilamos al calor de este mediodía en lugar de continuar nuestra conversación. «En cambio si nos ven conversar y costearlas, como si fueran las sirenas, insensibles a su embrujo, tal vez nos concederían admiradas el don que por privilegio de los dioses pueden otorgar a los hombres» Y a la pregunta de Fedro sobre de qué don se trata, explica la maravillosa historia de las cigarras. Ellas, antaño, eran hombres de los que había antes del nacimiento de las Musas y al nacer éstas y aparecer el canto, se encontraron tan transportados de placer ante tanta maravilla que de tanto cantar no pensaron más ni en el alimento ni en la bebida y murieron sin advertirlo. De ellos desciende el género de las cigarras que fue agraciado por las Musas con no tener necesidad de alimento alguno sino que, sin comer ni beber, cantan desde el nacimiento hasta la muerte; y tras su muerte, van hasta las Musas y les informan sobre quién en la tierra las honra y a cuál de ellas. A Terpsícore se ofrecen aquellos que en coros le han rendido homenaje y preferentemente a ella se encomiendan; a Erato, los que la honran en las cuestiones del amor, e igualmente con respecto a las otras, según el tipo de honor de cada una; sin embargo, a Calíope, la mayor en edad, y a Urania, la que viene después de ella, les comunican los que pasan la vida entregados a la filosofía y cultivan el género de música que honran estas diosas, quienes, en general, como son las que se ocupan de los discursos y pensamientos divinos, son las que emiten la más bella voz.

Famosa, incluso en tiempos remotos, es la historia del citarista Eunomo, en Delfos, al que se le había roto una cuerda de su instrumento y una cigarra se puso en el lugar de esa cuerda para ayudarle y reproducía su sonido (Estrabón, 6, 260, según Timeo; Clemente de Alejandría, *Protréptico*, 1, 1, 2; *Antología Palatina*, 9, 584).

Un hermoso epigrama de Meleagro en la *Antología* (7, 195 [787]) se

dirige a las parientes langostas [saltamontes] como Musas de los campos, las nombra como consoladoras del deseo, acompañantes del sueño, «humilde rival de la lira y le dice nostálgico un aire táñeme, frotando tus locuaces alas con tus patas». Una clase se llama «profetisa» (μάντις, Teócrito, 10, 18 con escolios; el nombre mantis ha quedado incluso en la terminología científica).

Se puede observar aquí que cómo ejecutan música estas criaturas es realmente un milagro. Las últimas investigaciones enseñan que no sólo pueden producir sus tonos de una única manera que puede ser considerada como heredada, sino que si se las toma según las posibilidades de vivir en todas las maneras pensables del canto, representan por qué han llegado a brillar en el mundo.

También las abejas, en las que –como dice Aristóteles (*Reproducción de los animales*, 3, 10, 761a)– habita algo «divino», han sido tenidas como parientes de las Musas, y con razón –dice Varrón (*De las cosas del campo*, 3, 16, 7)–, porque ellas, cuando el enjambre se ha desvanecido, con sonido de címbalos y con estrépito palmoteante se vuelven a reunir (así también Eliano, *Historia de los animales*, 5, 12). Según Filóstrato (*Descripciones de cuadros*, 2, 8, 6), en un viaje a Jonia, las Musas dirigieron en forma de abeja la flota de los atenienses. «Abeja de la Musa» llama el joven a la muchacha de Aristófanes (*La asamblea de las mujeres*, 973). Es conocida la leyenda de que eran poetas aquellos sobre cuyos labios, estando en la cuna, habían volado abejas.

También de otros animales, tales como delfines y cisnes (Μουσάων ὄρνιθες, Calímaco, *Himno a Delos*, 252), fue elogiada su naturaleza musical, sin que fueran puestos en relación con las Musas, como los otros ejemplos mencionados.

4. Lugares de culto

Cerca del cielo, en altos montes, habitan las Musas, y los dos sitios legendarios más antiguos y conocidos en que han habitado son el Olimpo y el Helicón. Según la antigua tradición, los tracios, que antes que los macedonios vivían en la región del Olimpo, habían traído el culto de las Musas desde allí hasta el beocio Helicón. Que esto sea cierto escapa a nuestro conocimiento. Pero sin duda deriva de toda una tradición que,

como dice Wilamowitz en su estudio sobre las Musas (*Glaube der Hellenen*, 1, 250 ss.), ya cuando los griegos todavía no habían emigrado de esa comarca nórdica, las Musas habían sido invocadas junto al Olimpo por los cantores. También es significativo que las Musas, tal como se subrayó más arriba, son las únicas de entre todos los dioses –a excepción de su padre Zeus– que en Homero y Hesíodo son llamadas Olímpicas.

En el Olimpo, cerca de su más alta cumbre llena de nieve, nacieron las Musas (Hesíodo, *Teogonía*, 62 ss.). Desde el Helicón –tal como explica en el Proemio de la *Teogonía*– van al Olimpo para alegrar a su padre Zeus con su canto. En el olímpico paisaje de Pieria, Orfeo debe haber cantado y encontrado su muerte. Allí, en Dión, el viejo rey macedonio Arquelao instituyó un agón escénico para honrar a Zeus y a las Musas. Alejandro permitió que fuera representado delante de su comitiva cuando iba a Asia; necesitó hacer un importante sacrificio y extendió la fiesta a lo largo de nueve días, cada uno de los cuales estuvo consagrado a una Musa (Diodoro, 17,16). Había celebrado una fiesta semejante con su padre Filipo por su victoria en Queronea; se dice que ofrecieron sacrificios a las Musas en Dión y en Pieria (Dión, *Discursos*, 2, 2) y organizaron el más antiguo «agón de Olimpia».

Pieria, Pimpla, Libetro, de donde a menudo las Musas han recibido sus sobrenombres, también fueron conocidos como lugares de las Musas (Estrabón, 10, 3, 17). Pimpla se llaman un monte, una fuente, y también un lugar en Pieria, próximo a Dión y a Libetro y junto al río Báfiras. Epicarmo (*fr.*, 3) nos habla de una musa Pimplea que en su unión con Píero fue madre de las Musas. En Libetra (o Libetro) –los geógrafos también hablan de una fuente con este nombre– se encontraba una antigua imagen de Orfeo hecha de madera de ciprés (Plutarco, *Alejandro,* 14). Según Estrabón (9, 2, 25; 10, 3, 17), el nombre del lugar fue transmitido desde allí hasta el Helicón. Designa como próxima a la heliconia Hipocrene [«Fuente del caballo»] a la gruta de las Ninfas Libetrias y cree que los tracios habían consagrado el Olimpo y el Helicón a las Musas. Pausanias (9, 34, 4) conoció cerca de Coronea un monte Libetrio, con imágenes de las Musas y de las Ninfas Libetrias, además de una fuente Libetríada.

Del Helicón, el muy famoso monte de las Musas desde Hesíodo, que era oriundo de allí, habla Pausanias alabando (9, 28, 1) la tierra más sublime, la extraordinaria dulzura de los arbustos en los que pacen rebaños

de cabras, y el carácter inofensivo de toda hierba y raíz hasta el punto de poder quitar fuerza al veneno de las serpientes. También nos informa (9, 29, 1 ss.) de que «los primeros en hacer sacrificios en el Helicón a las Musas y en declarar el monte consagrado a las Musas dicen que fueron Efialtes y Oto. También fundaron Ascra», en donde Hesíodo había vivido. Éstos son los famosos hijos peregrinos de Ifimedea y de Aloeo o Posidón, de los que se dice (*Odisea*, 11, 305 ss.) que habían sido los más hermosos (después de Orión) y más vigorosos de todos los hijos de la tierra, pero, sin embargo, de corta vida, muertos por Apolo antes que les creciera la barba. Quisieron llevar al cielo una guerra tumultuosa por la superposición de los montes Olimpo, Osa y Pelión. También aquéllos pretendieron y honraron a Hera y a Ártemis (Calímaco, *Himno a Ártemis*, 264; Apolodoro, 1, 7, 4). Se cree que tuvieron su morada en las inmediaciones del Olimpo, pero, según Píndaro (*Píticas*, 4, 88), eso ocurrió en la isla de Naxos, donde Ártemis los mató, y allí habrían vivido según Plutarco (*Sobre el destierro*, 9). En la beocia Antedón se mostraban las tumbas de los hijos de Ifimedea (Pausanias, 9, 22, 6). También se creía que la tumba de Oto se encontraba en Creta.

A los antiguos tiempos de estos héroes remite la cultura de las Musas del Helicón.

Cuando se va, dice Pausanias (9, 29, 5), en el monte Helicón hacia el bosquecillo de las Musas (ἄλσος τῶν Μουσῶν), al lado izquierdo se encuentra la fuente Aganipe, y hay un retrato de piedra de Eufeme, la nodriza de las Musas; luego, «detrás, el retrato de ésta y el de Lino están en una roca trabajada a modo de cueva. A este Lino, cada año antes del sacrificio a las Musas, ofrecen sacrificios como a un héroe». Sobre el bosque de las Musas, dice Pausanias más adelante (9, 31, 3) que sus alrededores estarían habitados por hombres y que los tespios celebraban allí las fiestas de las Musas por medio de competiciones (sobre esto se tratará más adelante); veinte estadios más arriba del bosque de las Musas se llega a la fuente a la que se llama Hipocrene, sitio en el que surgió por haber supuestamente golpeado allí el casco del caballo de Belerofonte [Pegaso]. En su descripción del santuario de las Musas y de Hipocrene, agrega Estrabón (9, 410), en su descripción del Helicón, la gruta de las Ninfas Libetrias. De lo más importante, sin embargo, nos enteramos a través de un testimonio de primera importancia y sólo el refinado perfeccionismo de los modernos podría atreverse a rechazar este testimonio. Hesíodo co-

mienza el proemio de su *Teogonía* con la descripción de la danza de las Musas en el Helicón; danzan alrededor de una fuente de violáceos reflejos (sin duda Hipocrene) y del altar del poderoso Zeus. Ese altar debe haber sido erigido en lo más alto del monte (v. Bölte en la *Realencyclopädie*, s. v. «Helikon»); quizá con razón se ha supuesto que estaría junto a la capilla de san Elías, al noroeste, poniendo de relieve el punto más elevado del monte. Otras corrientes de agua como Aganipe, Permeso, Olmeo, consideradas por Hesíodo como lugares favoritos de las Musas, forman parte del conocido valle de las Musas, cuya sublime belleza y calma son inolvidables para todo el que las visita. El Permeso desemboca, unido con el Olmeo, próximo a Haliarto en el lago Copaide (Estrabón, 9, 2, 19; 9, 2, 30). Su manantial procede del Helicón (Estrabón, 9, 2, 19). Una descripción del valle de las Musas con sus hallazgos, que hay que agradecer a las excavaciones francesas, se encuentra en la *Realencyclopädie* (31, 821).

De Ascra, a los pies del Helicón, la patria de Hesíodo, no ha quedado nada. Ya pronto fue conquistada por la vecina Tespias; de allí fue trasladado el culto de las Musas. En tiempos de Pausanias, allí sólo existía una antigua torre que, tal como se presentaba, aún hoy puede verse.

La vecina Tespias, hasta la época romana una importante ciudad, en tiempos de Estrabón (9, 2, 5; 9, 2, 25) junto con Tanagra las únicas importantes de Beocia, era famosa por su antiguo culto a Eros y por sus estatuas de dioses en mármol hechas por Praxíteles. No menos imponente era su culto a las Musas como la ciudad evidencia en su nombre «la que habla divinamente». Los tespios celebraban en el Helicón cada cuatro años competiciones (τὰ Μουσεῖα) para honrar a las Musas y a Eros, con gran pompa y brillo, tal como señala Plutarco (*Erótico*, 1; sobre esto ver también Pausanias, 9, 31, 3), y no sólo musicales, sino también atléticas. Anfión de Tespias, que escribió una obra *Sobre el Museo del Helicón*, informa de danzas de jóvenes y se refiere a un antiguo epigrama en el que señalaba Baquíades de Sición que él una vez danzó junto a las Musas (ἐν Μώσαις) y enseñó sus danzas (Ateneo, 14, 629a). «Tespias de hermosa descendencia, hospitalaria, amada de las Musas (μωσοφίλητε)», se dice en una canción de la poetisa Corina (*fr.*, 9), que procede de Tanagra. Se ha encontrado allí una inscripción interesante (Dittenberger, *SIG*, 2, 745): «límite de la sagrada región de la hesiódica alianza cultual de las Musas» (tal como dice la correcta aclaración de Dittenberger). Pausanias (9, 27, 5) todavía alcanzó a ver un modesto templo de las Musas próximo al ágo-

ra, con pequeñas imágenes de mármol dentro de él. Las excavaciones permitieron conocer dos templos, uno de Apolo y otro de las Musas.

También en Delfos hubo un antiguo culto a las Musas. Según Plutarco (*Los oráculos de la Pitia*, 9), la primera Sibila llegó desde el Helicón y allí fue educada por las Musas. El mismo Plutarco (en la misma obra, 17) habla de un santuario de las Musas en el lado sur del templo de Apolo, próximo al lugar donde nace la fuente Casotis y cerca del santuario de Gea. Se decía que la fuente Casotis corría bajo tierra en el santuario del templo y hacía a las mujeres profetisas (Pausanias, 10, 24, 7); de ella se sacaba agua para ofrendas sagradas. «El agua pura de las Musas de bella cabellera», la llamó Simónides (*fr.*, 45), sobre lo cual Plutarco, que toma estas palabras, indicó que las sentencias del oráculo eran cantadas en forma de verso. En una ocasión en que las Musas se dirigían a su santuario délfico, pasaron por la vecina Dáulide, y su rey, Pireneo, las retuvo contra su voluntad y quiso forzarlas, pero ellas se escaparon. (Ovidio, *Metamorfosis*, 5, 274 ss.).

De Atenas dice la Musa, en el *Reso* (941) de Eurípides, que ella y sus hermanas tienen precisamente a esta ciudad en la más alta honra. La colina llamada Museo (hoy Filopapo), donde cantó Museo y donde fue enterrado, se encuentra frente a la Acrópolis (Pausanias, 1, 25, 8). Por ese Museo en otro tiempo los atenienses combatieron contra las Amazonas (Plutarco, *Teseo*, 24). Junto al Iliso se elevaba un altar de las Musas Ilisíadas (Pausanias, 1, 19, 5). Aún hoy se señala uno de los asientos de mármol del teatro de Dioniso como un lugar sagrado de los sacerdotes de las Musas. Especialmente memorable para nosotros es el culto a las Musas de la Academia platónica, del que ya se habló en el primer capítulo. La imagen de Platón, donada por Mitrídates a la Academia, estaba acompañada de un epigrama cuyo contenido decía que había honrado a las Musas por medio de esa imagen de Platón (Diógenes Laercio, 3, 25). En la Academia, Pausanias (1, 30, 2) menciona un altar local de las Musas. Que en Atenas se ofrecieron a Mnemósine y a las Musas numerosas ofrendas excepto de vino, lo indica un escolio al *Edipo en Colono* (100) de Sófocles. En Sición, en la Argólide, se veneró a tres Musas, de las cuales una se llamaba Polimatía (Plutarco, *Charlas de sobremesa*, 9, 14, 7). Un epigrama (Ateneo, 14, 629a) de Baquíades dice: «Yo soy Baquíades de Sición y en verdad éste es un bello regalo a las diosas de Sición».

En Trecén había un antiguo santuario de las Musas fundado por Ár-

dalo, el hijo de Hefesto que inventó la flauta. Por él las Musas fueron llamadas «Ardálidas» (Ἀρδαλίδες, Pausanias, 2, 31, 3). Aquí Piteo debe haber enseñado el arte de la palabra (λόγου τέχνην). Según Plutarco (*Banquete de los siete sabios*, 4), hubo allí, en tiempos de Tales, un Árdalo inventor de la flauta que era sacerdote de las Musas Ardálidas, más joven que el fundador del culto del mismo nombre, sobre el cual también el mismo Plutarco nos informa en otro sitio (*Sobre música*, 5), y del cual Pausanias (*ad loc.*) nos dice que «no lejos del Museo hay un altar antiguo, según dicen dedicado por Árdalo. Sobre él hacen sacrificios a las Musas y a Hipno, porque dicen que Hipno es el dios más querido por las Musas». De Árdalo salió el nombre de estas Musas, según Esteban de Bizancio, pero con el añadido de que habían recibido, según otro parecer, su sobrenombre de otro lugar.

En Olimpia había un santuario común a Dioniso y a las Cárites, junto al cual existía un altar de las Musas y, luego, de las Ninfas (Pausanias, 5, 14, 10).

En Megalópolis, Pausanias (8, 31, 5) vio antiguas imágenes de madera de Hera, de Apolo y de las Musas que debían proceder de Trapizunte [hoy, Trebisonda]. También vio, tal como nos informa, un santuario derruido de las Musas, de Apolo y de Hermes (8, 32, 2).

En Esparta, subraya Plutarco en *Licurgo* (21), que el rey, antes del combate, no olvida honrar a las Musas. Fundamenta esto en otros escritos (*Antiguas costumbres de los espartanos*, 16; *Sobre el refrenamiento de la ira*, 10), donde en lugar de un sentimiento de excitación tuvo la claridad de conciencia de superioridad. Pausanias (3, 17, 5) habla del santuario de las Musas en la ciudad y explica que los lacedemonios no salían a la batalla al son de las trompetas, sino con música de flauta y bajo los acordes de la lira y la cítara. En Esparta, ya en siglos tempranos causaron impresión grandes músicos y poetas: Terpandro, Tales, Alcmán, Tirteo.

También en las ciudades griegas del sur de Italia conocemos bastante sobre la veneración de las Musas, especialmente a través de los pitagóricos. En Tarento había un Museo junto al ágora (Polibio, 8, 26 ss.). De Metaponto, nos informa Diógenes Laercio (8, 1, 4), según Dicearco, de que Pitágoras había muerto allí, en el santuario de las Musas en donde se había refugiado (v. Porfirio, *Vida pitagórica*, 57). En Crotona, tal como nos transmite Porfirio (*Vida Pitagórica*, 4, según Timeo), la casa de Pitágoras fue convertida en un templo de Deméter y la calle fue llamada Museo

[Santuario de las Musas]. El templo de las Musas en Crotona debe haber sido erigido por consejo de Pitágoras para conservar la armonía de la ciudad (Jámblico, *Vida pitagórica*, 50, e igualmente en 264, nos informa sobre ese santuario y del festival de la Musa). En Turios había un culto muy antiguo a las Musas sobre cuya institución nos habla un poema pastoril (*Escolios a Teócrito*, 7, 78). En la Turios de igual nombre en Beocia, se encontró un Museo (Plutarco, *Sila*, 17; también un templo de Apolo Turios).

Del famoso Museo en Alejandría, lugar donde sabios bibliotecarios y filólogos se reunían para comer, ya se ha hablado en el primer capítulo. Acerca del culto de las Musas en *Roma* nos informa el capítulo sobre los vínculos de las Musas con otros dioses.

Sabemos poco acerca del abandono en tiempos cristianos de los templos consagrados a las Musas. Constantino colocó las estatuas de las Musas del Helicón en la sala senatorial de un palacio en Constantinopla, tal como nos informa Eusebio en la biografía de este emperador (3, 54). El noble Temistio en sus discursos pronunciados en el Senado poco después del año 383 nos habla repetidamente de estas diosas. En su discurso *Por la humanidad del emperador Teodosio* dispone solemnemente su lenguaje (19, 228). Enseguida, como prefecto de la ciudad, en su arrogante discurso contra su adversario llama brevemente la atención (31, 355c, 1) a los senadores de que la sala del consejo procedía de un templo de las Musas Heliconíadas en el Bouleuterion [sala de asambleas]; las diosas deben recordar a los senadores que ellos, a través de respetables consejos, deben distinguirse no por las riquezas y el poder, sino por la gracia de las Musas (τῇ τῶν Μουσῶν εὐμενείᾳ). En este lugar, concluye, corresponde la presidencia a Calíope y —sugiriendo al emperador— al hombre «al que honran las hijas del poderoso Zeus», tal como nos dice el conocido verso de la *Teogonía* de Hesíodo (81) a propósito del noble rey. Contrariamente, tal como nos recuerda una desagradable observación de Eusebio (*ad loc.*), Constantino había colocado abiertamente a las Musas Heliconíadas, como a muchas otras imágenes de dioses, como «una manifestación de horror» para burlarse de las supersticiones paganas. Al contrario pueden leerse con emoción las palabras de Zósimo sobre el resultado de la caída de estas imágenes en el año 404. Nos informa (5, 24) sobre el pavoroso

incendio que produjo la rebelión de Juan Crisóstomo, que alcanzó a las construcciones del Senado y a las estatuas de las Musas, «parte también ellas del despojo de templos acaecido en tiempos de Constantino y depositadas en este lugar fueron arrastradas en la destrucción producida por el incendio, cosa que de alguna manera delata meridianamente la falta de trato con las Musas que había de invadir a todos (ἀμουσία)».

El milagro del canto y del habla

1

El mito de la Musa ha pasado de moda entre nosotros; no obstante recuperamos su imagen y volvemos a tratarlo.

No tiene equivalente en ninguna parte del mundo. Pues cuando en cualquier otra parte hay espíritus femeninos que cantan y la creencia de que los dioses cantan y de que el canto de los cantores humanos es un regalo del cielo, tal como se remonta hasta los viejos tiempos indoeuropeos, vemos que la Musa significa infinitamente mucho más. Ella es el canto mismo. En todo lugar donde se canta, el cantor humano, antes de elevar su voz, es un oyente; incluso es la diosa misma la que canta en su voz. Y por ese motivo el canto y la palabra tienen un significado como sólo la verdadera divinidad puede tenerlo: es la manifestación del ser de las cosas, esta manifestación es de naturaleza tal que sin el canto no se llena la obra de creación y el mundo no estaría completo.

El mito de la Musa posee también un maravilloso conocimiento de la esencia del mundo y al mismo tiempo del significado del canto y del habla, por consiguiente, de ese don que eleva a los hombres sobre todos los otros seres vivos y lo acerca a lo divino: el lenguaje. Se sabe que incluso algo precede a la palabra del hombre: esto debe ser escuchado y vivido antes de que la boca lo haga perceptible para el oído, y se sabe también que esta voz inspirada, llena de secretos, que precede al habla armoniosa de los hombres, pertenece a la misma naturaleza de las cosas como una manifestación divina que se revela con su esencia y con su carácter de excelencia.

¿Es éste un conocimiento en sentido estricto o sólo una hermosa fantasía?

¿Acaso esta cultura griega, a la que nosotros, en términos generales,

llamamos todavía «musical» [de música y de las Musas] y que nos ha precedido como una imagen insuperable, no podría informarnos sobre el espíritu que reina en el mundo de los sonidos y de las armonías y que ha producido nuestra existencia de figuras brillantes de la música y de la lengua?

2

¿Qué podemos nosotros responder a la pregunta sobre de dónde proceden la música y la lengua y qué significan? Por medio del habla, uno se cree capaz de llegar a ser proporcionalmente armonioso, pues ella vibra para satisfacer una comprensible necesidad de comunicación humana. Y sin embargo, ¡qué poco inspirada nos parece la lengua, comparándola sobre todo con la de los tiempos antiguos, en los que hablar musicalmente era también cantar hablando! ¡Y qué derroche de palabras y de oraciones, de reglas artísticas de la sintaxis para expresar y comunicar algo que era mucho más sencillo de realizar, y además con más claridad, con un simple gesto! En cambio, el carácter original de la lengua como canto hablado nos lleva necesariamente hacia la música, por lo que no debe sostenerse tan confiadamente que la variedad de sus tonos alcance fines prácticos. Sólo cuando hayamos comprendido la lengua como música, podremos aproximarnos a la pregunta acerca de qué ha significado esta clase especial de música.

La música, como se sabe, ya existió en el mundo de los animales, y no entre los llamados animales superiores, que sólo emiten sonidos ruidosos, sino entre ciertos insectos que se mueven suavemente y ante todo entre pájaros que tremolan con sus alas, de los cuales muchas especies nos han hechizado con su canto. Esta música sin palabras era también específica del hombre desde los primeros tiempos. Piénsese en las antiquísimas melodías de cantos tiroleses y exteriorizaciones bruscas similares al canto, emparentadas con ellos, que a pesar de ciertos parecidos de la música como tal arte, sin embargo, son diferentes de él esencialmente. ¡Nada sería tan erróneo como el estudio de derivar el canto de sonidos afectivos no motivados, tal y como los que producen a los seres vivos el dolor o el placer! Entonces, esos gritos, si fueran proferidos por animales o por hombres, no serían precisamente de naturaleza musical. También donde siem-

pre brillan sólo las más sencillas series de tonos musicales está el espíritu de la vida en un estado completamente diferente, como si fuera un grito directo. A esta concepción llegamos cuando nos preguntamos por la significación de lo protomusical.

También en el canto de los animales, en muchos casos se sabe que se basta a sí mismo, que no desea servir a ninguna finalidad ni producir ningún efecto. Tales cantos se han señalado acertadamente como «autorrepresentaciones». Brotan de la inherente necesidad del ser de dar expresión a su esencia. Pero la autorrepresentación exige una presencia para la cual se manifiesta. Esta presencia es el ambiente. Ningún ser existe para sí solo; todos están en el mundo y así decimos: cada uno en su mundo. La criatura que canta se representa por lo tanto en su mundo y para sí mismo. Al representarse así, se da cuenta del mundo y se alegra, lo llama y alegremente hace uso del mismo. Así se eleva la alondra en la columna de aire que es su mundo hasta una altura vertiginosa y canta sin otra finalidad que su canto y su mundo. El lenguaje de su propio ser es al mismo tiempo el lenguaje de la realidad cósmica. En el canto resuena un conocimiento vivo.

El hombre que practica música tiene sin duda un ámbito mucho más amplio y mucho más rico. Sin embargo, el fenómeno es, en esencia, el mismo fenómeno. También él debe expresarse tonalmente, sin finalidad, ya sea o no escuchado por otros. Empero, su autorrepresentación y manifestación del mundo son también aquí una y la misma. Al presentarse a sí mismo, la realidad del ser abarcante llega a expresarse en sus tonos.

Lo que tiene validez en general para la música debe tenerlo también para el lenguaje. Puesto que siempre es una especie de música, aun cuando también, en comparación con el canto hablado originario, puede llegar a ser muy pobre en cuanto a tonalidad. Por lo tanto, preguntamos: ¿qué hay en esa clase especial de música?

3

Cuando contemplamos la naturaleza particular de la música-hablada, por lo pronto, desde el lado formal, no fluye como la música pura, en libre juego de armonía, sino que es demorada por una tendencia a lo estático. De la melodía de la oración resalta la construcción autónoma de

la palabra, de la que W. von Humboldt dice tan bellamente que es «la perfecta floración que surge de ella (de la lengua) como un capullo». La palabra es un cuerpo sonoro para sí mismo señalado y estructurado a través de sonidos fricativos, las llamadas consonantes. De ahí tiene su origen la música-hablada, sin perjuicio de su permanente melodía, en cierto modo siempre de nuevo, bajo el influjo de un elemento de detención de la forma tonal de la palabra encerrada en sí misma.

Sin embargo, la palabra como cuerpo sonoro propio, inmóvil y en reposo, manifiesta en sí al mismo tiempo todo lo objetivo y todo lo concreto; ésa es la peculiar objetividad o conceptualidad de la lengua que por su contenido la diferencia de la música pura. ¡No es que la música no fuera objetiva! Lo es en cierto sentido aun más que la lengua, aun cuando a veces prevalezca en ella lo sentimental; el verdadero músico sabe que sus estructuras tonales significan el ser del mundo, y los grandes maestros, como Beethoven, la han explicado como más verdadera que todas las manifestaciones de los pensadores. Empero, la objetividad específica de la lengua reside en que en ella aparecen las cosas que existen. La cosa es lo que es, lo que existe. El lenguaje no la encuentra, pues, para darle solamente una expresión tal como el hombre superficial piensa. Donde no hay lenguaje, no hay cosas, ni ningún pensar de ellas. Sólo en el lenguaje, en el pensar hablado están ellas presentes como cosas.

Que las cosas, en tanto que tales, nacen en cierto modo en el lenguaje se conoce también en el modo como ellas aquí aparecen. Ellas ocurren en la palabra como esencias míticas, y este carácter mítico, la palabra, a pesar de toda su transformación a lo abstracto, nunca puede perderlo completamente. Cuando y donde quiera, la lengua no sirve meramente a una finalidad, sino, por así decirlo, es ella misma por sí misma, tal como en las palabras del poeta figuran las cosas nuevamente en su vitalidad, su personalidad e incluso su divinidad originales. Hasta en etapas tardías de desarrollo o de decadencia, en muchas lenguas ha quedado conservado que las cosas aparecen en la palabra como actuando o sufriendo, que se mueven de modos variados según una ley propia y a la medida del ambiente y situación en los que se encuentran; también ellas, como verdaderos seres, tienen un género, el mismo género que en el verdadero mito o culto. Así, como es sabido, en griego los árboles son femeninos, los ríos, masculinos, análogamente a su condición religiosa como Ninfas y dioses fluviales. Sin embargo, la lengua va aun más allá que el mito reco-

nocido y ve también las cosas que nosotros tenemos por inanimadas como estructuras vivientes. En eso, sin embargo, corresponde ella exactamente al mito genuino, que para ella también las relaciones ante las cosas, sus calidades, sus composiciones, sus avatares, sus estados, sus diferencias y otras características por el estilo valen como esencia personal y hasta divina. Eso lo conocemos precisamente por las lenguas antiguas. Sin embargo, también en lenguas más modernas, «amor», «libertad», «fidelidad», etc., pueden presentarse en su momento como estructuras personales. Para nuestra lógica son esos conceptos abstractos los que están personificados en la lengua. Aún nadie ha podido hacer entendible un hecho tan absurdo como la así llamada personificación. Poco más o menos el poeta «personifica» cuando dice:

> Sosegada ascendió la noche al campo,
> se apoya ensoñadora en la falda de los montes.
>
> (Mörike)

o:

> Oh tú, espíritu de la reconciliación, a quien nadie creyó,
> ahora estás aquí, y forma amiga para mí
> cobras, oh inmortal, pero bien
> que te conozco... tú, el sublime,
> que mis rodillas dobla,
> y casi como un ciego tengo yo que
> preguntarte, mensajero celestial, qué es lo que de mí quieres,
> de dónde vienes tú, ¡bienaventurada Paz!
> Esto sólo bien me lo sé yo: que de mortal nada tienes...
>
> (Hölderlin)

¿Es que él «personifica» las imaginaciones abstractas de la oscuridad o de la paz, o ve algo originario tal como la humanidad de los primeros tiempos, aún no preocupada por el pensar racional, vio y vivió? La lengua nos enseña que los conceptos abstractos primero eran formas vivientes, que es precisamente lo contrario de lo que comúnmente se afirma que ha sucedido: ninguna personificación, sino una despersonificación o desmitificación. Eso, en casos importantes, es comprobable precisamente

en el ámbito de la lingüística. Para presentar tan sólo un ejemplo: Victoria es primero el nombre de una diosa, la «vencedora», y sólo luego es la «victoria» (v. P. Kretschmer, *Glotta*, 1924, 105), a través de la cual se confirma la noticia, puesta en duda hasta ahora, de su muy antigua veneración (Dionisio de Halicarnaso, 1, 32, 5). Por lo cual, lo abstracto, en cualquier momento, puede despertarse de su vaga esencia a una plena vida individual, lo que en griego, tal como sabe todo el conocer, se realiza a menudo en una y en la misma declaración. El proceso que transforma la lengua (y eso quiere decir el pensar) desde lo perceptible cada vez más hacia lo lógico y simultáneamente hacia lo utilitario tiene evidentemente su paralelo en el tránsito gradual de lo musical a lo casi sin tono. Pero tal como la vida mítica, así también la música quiere volver a despertarse siempre en ella. Así, a menudo, quiere llegar a ser cantable, así como también inversamente la música pura siempre de nuevo aspira a la palabra. El primitivo canto hablado muestra su carácter también en un fenómeno lateral que no se debe olvidar al determinar su esencia.

Las musas no sólo cantan y hablan, sino que también danzan. Cantando caminan, tal como narra Hesíodo, después de haber danzado en círculo en la cima del Helicón, desde la cumbre hasta el valle, y de ahí, al monte Olimpo. También en el mundo de los hombres el movimiento rítmico del cuerpo pertenece desde el comienzo al canto hablado. Sin embargo, la lengua es en todo sólo humana o divina, la danza tiene, al igual que la música, sus precursores conocidos ya en el mundo de los animales.

El comportamiento danzante de ciertas especies de animales está vinculado en parte con evidentes intenciones de provocar atención o cariño. Eso mismo es válido también para ciertas danzas primitivas de los hombres que en parte hoy se practican. Pero con eso no se explican las variadas formas artísticas de tales danzas, y con referencia a efectos mágicos, sólo se enmascara el problema de su esencia. Con asombro vemos que existen danzas en el reino animal que no tienen nada que ver con fines de tal naturaleza, sino que claramente tienen sentido en sí mismas.

En la danza el cuerpo es completamente él mismo, y no se dirige con sus posturas y movimientos a ningún efecto externo, sino sólo a sí mismo. El ritmo que lo ha poseído lo desenlaza de las ataduras con las cuales las cosas lo enredan y cargan, lo libera y lo devuelve completamente a sí mismo. Entonces, todo se vuelve liviano. Los movimientos etéreos

–para lo cual han sido creados– pueden gozar sin límites de la perfección y la belleza. La vida nacida libre resplandece en el brillo de su origen. Así puede decirse que lo viviente revela en la danza la forma pura de su ser y en ello experimenta la delicia más gozosa. Pero al ser, el bailarín, tan él mismo, sucede el milagro de todo ser auténtico en sí mismo: al mismo tiempo, ya no es él mismo. Ha sido elevado en un encuentro más alto con el ser de las cosas, que ahora eleva su voz encantadora. La tierra que toca su pie ya no es un simple suelo; a través de ella su antiquísima divinidad eterna se filtra y santifica sus pasos. La cabeza está suspendida, embriagada en la luz, hacia la cual remolinean los brazos. O bien las manos toman las de los bailarines que lo acompañan para conducir el alegre corro hacia el milagro del mundo.

Eso es la danza en su elevado impulso hasta lo extático, donde se apagan la palabra y con ella el pensamiento objetivo. Aquí, como en la música pura, se abre el ser del mundo, pero nada que sea contrario. Sin embargo, cuando la danza más tranquila acompaña al canto hablado originario, entonces salen a la luz seres y cosas existentes, se iluminan las formas divinas y todo lo real se encuentra en el esplendor del mito. Ése es el fenómeno originario del pensamiento y del conocimiento humanos. Dioses y esencias míticas de todo rango no pueden ser imaginados, sólo pueden aparecer y mostrarse. Y surgen con el canto hablado, el cual ha nacido, no de una voluntad arbitraria, sino del milagro de la percepción y de la recepción. Danza y música, pertenecientes desde el comienzo a la lengua, permiten conocer claramente el carácter fundamental de todo hablar originario. Es la autorrepresentación del hombre en medio de su mundo y el llegar a manifestarse de ese mundo en Uno.

4

Las teorías del lenguaje que actualmente están de moda parten de la opinión preconcebida de que su uso social y comercial, su aplicación para tener comunicaciones, para instruir, para ordenar, etc., sería determinante para la pregunta sobre su origen y su esencia. Al hecho de que, aparte de eso, haya en todos los tiempos otras clases de manifestaciones lingüísticas que no intentan nada semejante y que son precisamente en las que la lengua prueba su fuerza más genuina apenas se le presta atención.

Tampoco se suele considerar que la lengua se presenta con un derroche admirable de palabras y frases, y que limita su riqueza de formas poco a poco sólo después, mientras que tendríamos que esperar lo contrario, si es que de antemano la lengua no estuviera destinada a un uso práctico.

Según la famosa obra de Herder (*Acerca del origen del lenguaje*, 1770) –sin mencionar los conceptos de épocas anteriores–, uno se esfuerza por vincular la aparición de la lengua con las necesidades y capacidades simplísimas de la humanidad más remota. Se trata de colocarse en la situación del hombre, aun antes de que pudiera hablar, y se cree que se puede demostrar cómo esa carencia de lenguaje, debido a ciertas situaciones y acontecimientos, pudo o debió llegar a hablar enteramente en forma natural. Eso significa únicamente que se cree poder demostrar cómo el hombre todavía no pensante llegó a pensar, o, dicho más claramente, cómo el hombre llegó a ser desde una existencia prehumana a la humana. Pues pensar y hablar no pueden separarse uno del otro, sobre lo cual habría que decir todavía algunas cosas, y especialmente con la lengua figura el hombre como hombre en el mundo.

¿Pero qué clase de necesidades de comunicación habrán sido, pues, las que primero han abierto la boca al hombre primitivo de modo que articulara con ímpetu algo diferente de gritos animales? Las oraciones supuestamente sencillas, tal como se nos ofrecen como ejemplos para las articulaciones originarias, tienen un parecido sospechoso con las oraciones modelo de las gramáticas y textos de enseñanza de la lengua, y al someterlas a un examen detallado no resultan nada sencillas, sino que ya presuponen la lengua completa. Están artísticamente formadas de manera tal que parecen no exigir prácticamente nada de intelecto (lo que es un gran error). Sin embargo, para establecer comunicaciones tan primitivas, no hacía falta, pues, ninguna lengua. Para eso, en la vida más sencilla había amplias y suficientes posibilidades por medio de gestos y exclamaciones, a través de los cuales también las fieras se entienden entre sí de manera excelente. También hoy vemos a hombres en su trabajo o en las necesidades de la vida práctica que apenas hacen uso del lenguaje. Esto debe, entonces, evocar la impresión de que la lengua puede haber sido creada, no para el servicio de lo cotidiano, sino que sólo después de que ella había sido perfeccionada en el sentido más elevado, también pasó al uso práctico. Así ha pensado el agudo Hamann en contraposición a Herder cuando escribió en su *Aesthetica in nuce*: «La poesía es la lengua materna

del género humano; tal como la horticultura es más antigua que la tierra arada; la pintura, más antigua que la escritura; el canto, más antiguo que la declamación; las comparaciones, más antiguas que las conclusiones; el trueque, más antiguo que el comercio...». Y después, al hablar de «nuestros antepasados»: «siete días estaban sentados en el silencio de la contemplación o del asombro; y abrieron su boca para emitir aforismos alados».

Cuando las palabras original y esencialmente sirven a la necesidad de comunicarse, habrán de ser, pues, signos para cosas y para opiniones y deseos que se relacionan con las cosas. Ésa también es, en general, la convicción de los teóricos del lenguaje hasta el día de hoy. Ya medio siglo antes de Herder, Swift, en una de las sátiras más alegres de su *Gulliver*, había puesto la enseñanza de la lengua en boca de los profesores de lengua del pueblo de Laputa, quienes recomendaban a la gente, para descansar sus pulmones, que en lugar de hablar siempre llevara consigo todas aquellas cosas de las que querían hablar y que las presentaran exclusivamente para cada caso, «porque las palabras son sólo signos de las cosas».

Ese concepto está basado en la ingenua creencia de que las cosas existan en sí y que la lengua no tenga que hacer nada más que darles nombre para que puedan ser retenidas en la memoria y puedan ser comunicadas a otros. En realidad, sin embargo, las cosas no existen como tales solamente en el pensar hablado. La lengua no las designa, sino que aparecen en ella. De ahí, como se sabe, el que escucha no percibe en la lengua ningún signo que apunte a la cosa, sino las cosas mismas, porque la lengua es la manera y el modo en que se representa como cosa. Sólo así se explica el hecho muy citado de que se les podía atribuir a las palabras una fuerza mágica y, aun inconscientemente, todavía hoy se les atribuye. Para eso no se necesita ninguna lógica especial, tal como se ha pensado a partir de un extraño malentendido. Sólo porque la creación de la palabra misma es una manera de conjurar, en la que lo que existe se revela como tal, en todos los tiempos, el hombre tiene el sentimiento vago de tocar con la palabra la existencia misma.

Lo mismo vale naturalmente también para la magia de las imágenes, para cuya comprensión se creyó que se debía inventar una lógica o prelógica propia de equiparación de imagen y objeto. Del mismo modo en que las palabras no son signos para las cosas, tampoco es la imagen una mera señalización hacia el llamado objeto o una altamente superflua repetición de la misma.

La imagen es una creación en la cual se manifiesta el ser del objeto, así que él mismo aparece en forma concreta. El sentimiento específico, a veces inquietante, que se hace presente en la imagen de la esencia misma se aproxima más a la verdad que el modo de pensar de los que se ríen de ésta.

No se necesita ninguna hipótesis artificial para hacer comprensible la fe en la magia de la imagen, que en verdad no está atada a ningún tipo de cultura o formación. La creación de la imagen es, como tal, ya un milagro, una especie de encantamiento. Ya que todo el crear pictórico está acompañado, como también el hablar primitivo, de un sentimiento de euforia peculiar. Como el auténtico artista, así se sienten impulsados los niños pequeños, al poco tiempo de haber aprendido la lengua, irresistiblemente a dibujar y pintar, y ese entusiasmo se produce también en tentativas más modestas. El artista, como el niño, crea sin ningún otro fin que el de la creación. Su hacer recrea las cosas en su verdadero sentido. De ahí la alegría en la concepción y en la ejecución, el placer apasionado del niño y el entusiasmo del artista, que cuanto más grande sea tanto más debe confesar que su creación es, en el fondo, una revelación. El arte pictórico y la lengua bien entendida se iluminan mutuamente. Así como el artista no persigue ningún fin con su creación, eso vale también para el poeta, es decir, para el que originariamente habla, que habla por hablar.

A la función comunicativa de la lengua puede darse tanta importancia como se quiera; de significación mucho mayor debe ser para nosotros, el que es en ella donde se realiza el proceso del conocimiento, es decir, que las formas del ser llegan a estar presentes como tales. Lo que denominamos «imágenes» y «pensamiento» eso es precisamente el acontecer de la lengua misma. Eso de reducirla a imágenes y a pensamientos, a los que supuestamente brinda expresión con el fin de la comunicación, no quiere decir otra cosa que explicar la lengua desde la lengua misma, a lo cual ciertamente apunta una gran parte de las teorías lingüísticas. El hombre no habla porque piensa, sino que piensa al hablar.

Y no se expresa en palabras, sino en la totalidad, ya con forma del enunciado, que se llama «frase». Era un error fatal de la teoría del lenguaje de Herder y de sus seguidores partir de palabras, como si ella al principio hubiera existido sola y luego se hubiera construido la oración a partir de esta palabra originalmente independiente. Las palabras surgen de la tota-

lidad de la oración, no la oración de las palabras, así como el organismo de los seres vivientes no es el producto de sus miembros individuales. También la declaración lingüística es un organismo viviente, una entidad melódica concreta. Sólo dentro y con ella existen como órganos las formaciones, las que actúan como nombres, como verbos, etcétera. Son órganos como los miembros del cuerpo viviente, los que tienen su forma propia, pero lo que son, sólo pueden serlo dentro del todo. Eso no puede decirse mejor que con las palabras de W. von Humboldt (*Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, p. 74):

> Es imposible imaginarse el nacimiento de la lengua como empezando a partir de la designación de los objetos por medio de las palabras y de allí pasando al enlace de las mismas. En realidad, el habla no se compone de las palabras anteriores a ella, sino que, inversamente, las palabras proceden de la totalidad del habla. Ellas, sin embargo, ya se perciben sin que haya reflexión real, incluso en las lenguas más toscas y desarticuladas, ya que la construcción de palabras es una necesidad esencial del hablar. El alcance de la palabra es el límite hasta donde una lengua es autocreativa. La palabra simple es la perfecta floración que surge de ella (de la lengua) como un capullo.

5

Con audacia puede sostenerse –tan paradójico como pueda sonar– que en todos los tiempos lo menos que se habla sirve –o simplemente puede servir– a la comunicación. La comunicación en sí se limita en general a desear y a exigir, a alabar y a criticar, es decir, a lo que se siente y a lo que se quiere, lo que expresa también el lenguaje por medio de gestos y exclamaciones no articuladas y lo que en sí ciertamente nunca habría hecho nacer una lengua en el verdadero sentido. Cuando, al contrario, dos o más personas conversan acerca de cualquier cosa, es fácil observar que el uno se dirige al otro, no tanto para ser entendido y para, de su parte, nuevamente ser instruido, sino para tener oportunidad de hablar específicamente –aunque aquí sea lo más evidente–, y también para conversaciones más espirituales. Desde el punto de vista de la sociedad, es una falta de educación y se la critica con razón. Sin embargo, nos se-

ñala una función de la lengua que, sin duda, es más original y esencial que la necesidad comunicativa. Ya en el caso de los niños observamos lo mismo. Normalmente hablan sin prestarse atención el uno al otro, sin reparar en eso de si se les entiende o siquiera si tan sólo se les escucha. Hablan por hablar, por meras ganas de hablar.

Hay una magia en el habla como tal. Se quiere hablar porque el hablar mismo tiene valor propio. Solamente al hablar las cosas llegan a ser reales y vivas. Y por eso eleva al que habla, lo libera del conflicto de lo no aclarado y lo hace sentirse bien. De eso los que más saben son los poetas, los que hablan en sentido perfecto. Se conoce el testimonio de Goethe de que al expresarse verbalmente se liberaba de todo aquello que le desazonaba. Lo vivido perdía su intranquilidad, su pesadez abrumadora. De cierta manera llegó a su fin al llegar a expresarse verbalmente. Sin embargo, también muchas expresiones más modestas que las del poeta alivian el ánimo y quitan lo que ataca al hombre, su aguijón peligroso, tal como se dice de los espíritus demoníacos que tan pronto como se los puede llamar por su nombre pierden su poder. Y eso es más que una mera comparación, ya que en la lengua las cosas llegan a manifestarse y la inquietud es neutralizada por su presencia como tal.

Por cierto, no ha de negarse que también el sentimiento de participación del oyente, a quien se confía el corazón demasiado pleno, puede producir alivio. Sin embargo el monólogo, que por otra parte antaño debe haber sido mucho más frecuente, también hoy puede ser observado con bastante asiduidad, y prueba que el expresarse no necesita necesariamente la presencia de un oyente, sino que se es suficiente a sí mismo en ocasiones alegres y tristes. «Yo expresé como por instinto, en alta voz, ante mí, que la teoría de Newton era falsa», narra Goethe en su informe sobre una observación óptica decisiva.

Pero tampoco la conversación genuina es ninguna comunicación, tal como se suele pensar, sino una especie de monólogo a dos. La conversación genuina es a lo sumo posible entre dos, o cuanto más tres –como en la tragedia griega, pues nunca fue representada con un número mayor de tres actores–; entre dos de los que Emerson dice tan bellamente que durante su hablar, encima de sus cabezas, un Júpiter aprueba al otro con la cabeza. Aquí el hablante comunica al otro no algo acabado, sino que habla en cierto modo para sí, aclarándose a sí mismo al hablar y lo que él ha pronunciado de este modo se continúa de igual modo en el monólo-

go del otro. Sobre tales cosas debiera uno reflexionar en vez de apartarse con unos medios informativos tan pobres como la necesidad de comunicación sobre lo más profundo.

6

El canto y el habla deben pues tener su razón en la necesidad de un entendimiento de índole superior; de un entendimiento no con los semejantes, sino con el ser de las cosas mismas, el cual quiere hacerse patente en el canto y en el habla del hombre. Dado que esta manifestación se produce en tonos, lo musical tiene que co-pertenecer al ser de las cosas, una voz sobrenatural perceptible sólo al oído interior, que impulsa irresistiblemente al sensible a ella, a oír como canto-hablado. Eso corresponde exactamente al mito griego de la Musa y a la relación del cantor griego con su diosa, tal como ha sido expuesto en lo que antecede.

Que las secuencias de tonos y armonías musicales son la voz innata de la esencia del mundo lo ha experimentado Goethe y lo ha expresado con palabras inolvidables cuando informó a su amigo Zelter (21 de junio de 1827) al escuchar obras de órgano de Bach que Schütz había ejecutado en Berka: «Allí, en un sosiego pleno y sin distracción exterior me había nacido por primera vez una noción de vuestro gran maestro. Yo me lo expresé para mí como si la armonía eterna se entretuviera consigo misma, tal como probablemente pudiera haber acontecido en el seno de Dios ante la creación del mundo. De ese modo se movía también mi interior y era para mí como si yo ni poseyese ni necesitase, ya sea oídos, menos todavía vista, ni ningún otro sentido».

Al significado de la música para todo lo que significa crear, es decir, para el encuentro fecundo con la verdad del ser, también Goethe fue llevado a través de su propia experiencia artística. Él, nacido para ver, escribe una vez a Zelter (6 de septiembre de 1827): «Tengo la intuición de que el sentido para la música debería acompañar a todos y a cada uno de los sentidos artísticos; yo quise sostener mi afirmación a través de la teoría y de la práctica».

La excelente revelación en que parecen estar los tonos musicales con la estructura elemental del mundo tal como es conocido ha sido expuesta por Schopenhauer en su obra principal; Richard Wagner ha in-

tentado continuar los pensamientos schopenhauerianos en su *Homenaje a Beethoven* (1870).

¿No se explicaría precisamente en eso la razón para el hecho de que toda acción significativa en el reino de lo natural desde siempre ha convocado necesariamente al canto? Eso podría señalarse en muchos ejemplos. En vez de en cualquier otra cosa, piénsese solamente en los cantos que acompañan al trabajo, los que en todos los tiempos han trocado la fatiga de la ocupación en un placer, pero que no fueron expresamente creados para ese fin, sino que se han presentado por sí mismos en contacto con las fuerzas de la naturaleza. Pero, desde que el hombre ha comenzado a traspasar ese contacto con la naturaleza a las máquinas y a colocar progresivamente –en todas las situaciones imaginables– la máquina entre él y la naturaleza, la música está enmudeciendo.

Las canciones populares, como hemos dicho, son sólo un ejemplo para muchos. En todo lugar donde el hombre sea conmovido con fuerza elemental por la realidad viviente, surge el canto hablado o la canción, a menos que no permanezca atrapado en una inquietud inmediata que sólo pueda callarse o gritarse, sino que pertenece entre los susceptibles, en un sentido más elevado, a los cuales el ser de las cosas se hace patente como tal, ya los toque con goce o con pena. Eso lo vemos en los poetas y músicos; son para nosotros en general los representantes del lenguaje original.

7

Tal como el hombre es elevado más allá de sí mismo por medio de la danza primitiva, y por la música pura y la existencia del mundo alrededor de él eleva su voz, así él se halla con el canto hablado en la embelesadora región de lo configurado, del mirar y del saber, lo cual ocurre en tonos y es un escuchar.

De ese modo nos reencontramos, pues, con la experiencia propia, con el primigenio pensamiento griego de la Musa, la que manifiesta y hace pleno el ser de las cosas en tonos, y del elegido, que es un escuchante del tonar (sonar) divino y tiene que seguirlo en el canto con su voz humana.

También nuestros poetas testimonian a menudo expresamente que sus palabras no nacen de ellos mismos; que es como si un ser más elevado ha-

blara a través de ellos o les inspirara las palabras, o que un tonar musical los invadiera de una manera inexplicable y los impulsara a la creación poética, pues son oyentes antes de que ellos mismos empiecen a hablar.

Cuando Goethe hace que Prometeo diga a Minerva:

> Y una divinidad habló
> cuando yo anhelaba hablar,

del mismo modo confiesa Dante sobre sí mismo en el *Purgatorio* (52):

> I' mi son un che quando
> Amor mi spira, noto, e a quel modo
> Ch'e' ditta dentro vo significando

[Yo soy uno que, cuando Amor me inspira, escribo, y el acento que dicta dentro voy significando (trad. Á. Crespo)].

La famosa canción de Dante que comienza con las palabras:

> Amor che ne la mente mi ragiona

> [Dios Amor que en la mente me razona],

se queja acerca de la imperfección de

> e 'l parlar nostro, che non ha valore
> Di ritrar tutto ciò che dice Amore

> [y nuestro hablar que poder no tiene
> para expresar todo lo que amor dice].

Esto y cosas semejantes podrían explicarse como imágenes poéticas, sin embargo apuntan a un fenómeno primigenio que no podríamos desconocer. Otras confesiones hablan de inspiraciones musicales como hechos sobrenaturales.

Acerca de la elaboración previa sobre la estructura de *Wallenstein*, Schiller escribe a Goethe (18 de marzo de 1796): «Quisiera saber cómo ha

procedido usted en tales casos. En mi caso, la sensación al principio es sin objeto determinado y claro, éste se forma más adelante. Cierta disposición anímico-musical precede, y a ésta sigue en mí la idea poética». De manera completamente semejante a Schiller se ha expresado Paul Valéry acerca de la creación de su *Cimetière marin*. En el *Mercure de France* (número de abril de 1953, p. 591), Austin cita las «Entretiens avec P. Valéry» de Lefèvre:

Il est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné, un matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques

[Como la mayoría de mis poemas, ha nacido de la presencia inesperada de cierto ritmo en mi espíritu. Una mañana, me ha sorprendido encontrar en mi cabeza versos decasílabos].

Y el mismo Valéry dice (*Variété*, 3, p. 63) que ese poema no habría nacido de su «intention de dire» [intención de decir], sino «de faire» [de hacer].

Quant'au *Cimetière marin*, cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps

[En lo que atañe al *Cementerio marino*, esta intención, que me obsesionó durante cierto tiempo, inicialmente no fue más que una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas].

Que al poeta le «surge una melodía» –como Zelter supo y su amigo Goethe le confirmó– muestra parentesco con el espíritu del canto-hablado originario. Esta melodía –o como dice Valéry, este ritmo–, sin la cual no habría lengua, es el antiguo tono, el cual –según palabras de Valéry– asalta de improviso al poeta y no lo suelta hasta que él no lo ha reducido a palabras conformadas para el oído. Y lo que así nace prueba a través de su convincente verdad y de su operante productividad que cada música primigenia, a la que el ser debe agradecer, ha hablado desde la propia armonía del mismo ser.

Así habla Hölderlin, en uno de sus *Himnos*, de las manifestaciones de las «fuerzas de los dioses»:

¿Les preguntas? En la canción sopla su espíritu,
si con el sol del día y la cálida tierra
despierta, y las tormentas que van por el aire y otras
que, más preparadas en las honduras del tiempo,
y más henchidas de numen, y más significativas para nosotros,
marchan entre cielo y tierra y por entre los pueblos.

Esta canción «libera» los elementos de la Naturaleza, no el alma o el espíritu de los hombres.

La a menudo larga clarificación y videncia, que podríamos atribuir por cierto a muchos poetas y especialmente a Hölderlin, se comprende cuando se reconoce al poeta como oyente. Escucha desde un susurro que siempre lo llama, que él experimenta como si su palabra consonara perfecta con él. Y lo que se ha conformado de ese modo, no es un habla extinguida, sino el sagrado anuncio tonal, a partir del cual creemos percibir inmediata la voz del mundo y de lo divino en la que ella vive.

8

«Ciegas están las almas de los hombres», dice Píndaro (*Peán*, 7b, 13 ss.), «cuando exploran el camino del arte con sabiduría de mortales sin las Musas». Pero si uno, continuando el sentido del poeta griego, se deja conducir por las Musas, es decir, por la voz que sale sonando de la esencia misma de las cosas, entonces las palabras son inspiradas no solamente por lo vivido y por lo experimentado, sino lo mismo que lo cantado por la Musa: la manifestación del mundo y de lo divino. Él, como dice Píndaro, ha subido al carro de la Musa y puede llamarla su madre, y a sí mismo, su compañero, acólito o profeta. Porque lo que él dice no es una mera tentativa de expresar en palabras algo que lo ha conmovido. Es la llamada espectral desde lo más profundo del mismo ser: el fenómeno originario de la estructura tonal de la verdad que en su lengua ha llegado a ser habla perceptible.

Lo que en todos los tiempos vale del gran poeta, en quien la lengua nace siempre de nuevo, tiene que valer también respecto del primitivo canto-hablado. Su significado y ambición no eran servir a los requerimientos cotidianos por medio de comunicaciones útiles. Este usufructo,

naturalmente, él lo ha sobrepasado paulatinamente y ha perdido en ello cada vez más la mesura del canto. Pero ha entrado en el mundo con la misión de anunciar y alabar el milagro del ser. Y aunque sólo hubiera sido capaz de hacer eso, porque a él la protomelodía de una tal anunciación y elogio la voz de la Musa despertaba y lo llamaba, aun así tenemos la prueba de la verdad del mito griego.

Bibliografía española de autores clásicos citados

Alcmán, v. *Lírica griega*.

Antología Palatina, I: *Epigramas helenísticos*, trad. de M. Fernández-Galiano; II: *La guirnalda de Filipo*, trad. de G. Galán Vioque, Gredos, Madrid 1978-2004.

Antonino Liberal, v. Heráclito.

Apolodoro, *Biblioteca*, trad. de M. Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid 1985.

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, trad. de M. Valverde Sánchez, Gredos, Madrid 1996.

Aristides, v. Elio Aristides.

Aristófanes, *Comedias*, trad. de L. M. Macía Aparicio, Clásicas (3 vols.), Madrid 1993.

Aristóteles, *Reproducción de los animales*, trad. de E. Sánchez, Gredos, Madrid 1994.

Ateneo, *Banquete de los eruditos*, trad. de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Gredos (2 vols.), Madrid 1978 (en curso de publicación).

Baquílides, *Odas y fragmentos*, trad. de F. García Romero, Gredos, Madrid 1988.

Biblia, v. *Nueva Biblia*.

Bucólicos griegos. *Teócrito, Mosco, Bión*, trad. de M. García Teijeiro y M.ª T. Molinos Tejada, Gredos, Madrid 1986.

Calímaco, *Himnos, epigramas y fragmentos*, trad. de L. A. de Cuenca y Prado y M. Brioso Sánchez, Gredos, Madrid 1980.

Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, trad. de Á. Escobar, Gredos 1995.

–, *Tusculanas*, trad. de J. A. Enríquez y Á. Ropero Gutiérrez, Coloquio, Madrid 1986.

Clemente de Alejandría, *Protréptico*, trad. de M.ª C. Isart Hernández, Gredos, Madrid 1994.